Дмитрий Щеглов

ЖЕНЩИНА - МИФ

ЛЮБОВЬ И МАСКА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Одна из первых «звезд» советского киноэкрана — Любовь Орлова много лет была символом успеха, счастья и удачи «великой эпохи», ее олицетворением и мифом. Но что таилось за ослепительной улыбкой вечно молодой женщины, чем пришлось ей заплатить за свою «звездную» жизнь, чем пожертвовать?

О легендарной жизни первой «синтетической звезды» и яркой судьбе самой любимой актрисы Сталина рассказывает эта книга.

-
- Дмитрий Щеглов
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Глава 6
  - Глава 7
  - Глава 8
  - Глава 9
  - Глава 10
  - Глава 11
  - Глава 12
  - Глава 13
  - Глава 14
  - Глава 15
  - Глава 16
  - Глава 17
  - Глава 18
- Роли Л. П. Орловой в кино
- Роли Л. П. Орловой в театре им. Моссовета
- notes
  - 1
  - 2

Любовь Орлова

Дмитрий Щеглов
Любовь и маска

Позднее, в постановках «моралите», посредством масок оформляются символические или фантастические карикатурные персонажи (например, Фортуна, маска которой с одной стороны имеет веселое выражение, а с другой — мрачное).

Р. Д. Раугул. Грим

В третьем действии я на двадцать лет старше. В том возрасте, когда жалеть не о чем. Воспоминания. Весь секрет жизни в том, чтобы вовремя подготовить хорошие воспоминания.

Аурел Баранга. Травести (Маска)

Он звезды сводит с небосклона,
Он свистнет — задрожит луна;
Но против времени закона
Его наука не сильна.

А. С. Пушкин. Руслан и Людмила

Глава 1

С датами ее рождения и смерти время от времени происходила какая-то путаница. Справочники и словари настаивали на 23 февраля, родственники вспоминали, что Любовь Петровну хоронили в январе — да, конечно, двадцать девятого, это совпало с днем ее рождения. «Там вообще многое сошлось», — уверяли родственники.

Простое сопоставление цифр говорило о разнице между старым и новым стилем. Все СВОИ даты Орлова отмечала по-старому. Сказывалась приверженность к ритуалам и обрядам, сопутствующим человеческим отношениям, приверженность форме…

Бесформенные домишки заснеженного поселка мелькнули в лобовом стекле «уазика»; впереди была лесная дорога со свежей лыжней и приближавшимся лыжником. Тоже бесформенным.

— Я потом расскажу вам одну историю, — сказала Голикова, — она довольно забавна. Как Любочка впервые привезла своих родителей в советский дом отдыха, кажется, в начале тридцатых. Боже! Что из этого вышло!

Внучатая племянница Любови Орловой, Нонна Голикова, произнесла все это тоном женщины, которая по недоразумению попала в промерзший «уазик», мчавший ее вместе с радиогруппой к поселку «Веселых ребят».

Недоразумения преследовали ее с самого начала; сплошным недоразумением могла оказаться для нее — автора и ведущей передачи об Орловой — и эта запись.

Машина свернула на узкую поселковую улицу. В доме Сурковых горел свет, это казалось странным; навстречу, деликатно маневрируя, катил «БМВ» какого-то дипломата; студийный «уазик» выглядел на этих тихих, безлюдных улицах затрепанным чужаком, оборванцем. Там, где живут состоятельные люди, обычно всегда тихо. Особенно зимой.

Раневская часто бывала здесь, но всегда летом. Она согласилась записаться в передаче об Орловой — тут уж без недоразумений обойтись было невозможно.

Во время записи Фаина Георгиевна произнесла какую-то фразу, в которой прозвучало слово «феномен»: «Любовь Петровна, ее феномен…»

Запись остановили.

— В чем дело? — чуть заикаясь и пуча глаза, спросила Раневская.

Обмирая, стараясь спасти ситуацию, Голикова сказала:

— Знаете, Фаина Георгиевна, они тут говорят, что надо произносить не феномЕн, а фенОмен, такое современное ударение…

— А… Деточка, включайте.

Запись пошла.

Отчетливо и уверенно Раневская произнесла:

— ФеномЕн, феномЕн, и еще раз феномЕн! А кому нужен фенОмен, пусть идет в жопу!!

Потом вся студия сбегалась слушать этот «феномен», грохотавший на всех этажах здания на улице Качалова.

«Феномен» Рины Зеленой выразился иначе.

Зеленая говорила:

— Григорий Васильевич Александров был самым обаятельным человеком, которого мне приходилось когда-либо встречать. Знаете, эти его рассказы о поездках, о путешествиях, о том, как он был в гостях у Чаплина…

Ведущая (Голикова). С Любовью Петровной…

Зеленая. Ну да, с ней… Эти его рассказы, такие волнующие, живые — он был превосходный рассказчик, с таким юмором… Помню, мы снимались в «Весне», в Праге… По дороге на съемку он попал в автокатастрофу…

Ведущая. Да, с Любовью Петровной…

Зеленая. С ней, конечно… Так вот, я так переживала. Он так мужественно руководил съемками из больницы…

Ведущая. Рина Васильевна, Орлова в этот момент, кажется, снималась в гипсе…

Зеленая. Ну, да, да, конечно снималась, он виртуозно выстроил ей мизансцены, вообще — роль, он замечательно организовал весь съемочный процесс. Должна вам сказать, что я никогда не думала…

После получаса этой борьбы ведущая отступилась. Зеленая безостановочно говорила еще полтора часа. Это был монолог страсти и ревности восьмидесятилетней женщины, по-прежнему влюбленной в своего кумира, вспоминавшей умопомрачительные детали: аромат пивного погребка в Праге, сорта пива, марку служебной машины, возившей их на съемку, реплики Александрова, его шуточки, жесты, привычку, чуть растягивая слова, говорить о том, что…

Время шло, вывести Зеленую на Орлову казалось невозможным.

«И чего пришла со своей любовью, — в панике думала Нонна Юрьевна. — В передаче об Орловой не сказать о ней ни слова!..»

— Ну, что Орлова! — с телепатической внезапностью

произнесла Зеленая. — Орлова была великая советская актриса, лауреат многих Сталинских премий… Вообще лицо у нее было довольно противное, пока за нее не взялся Григорий Васильевич, который, как никто, умел…

После этого Зеленая еще полчаса вспоминала любимого режиссера.

Из всей этой радиомемуаристики удалось выжать не больше минуты эфирного времени.

Интервью с Саввиной было самым приемлемым и профессиональным.

— Сколько нужно? — спросила экс-журналистка.

— Пять минут.

Саввина говорила ровно пять минут. Все, что она сказала, вошло в передачу. Джеймс Паттерсон — крохотный персонаж фильма «Цирк», — впоследствии служивший во флоте и ставший поэтом-маринистом, прочел стихи, посвященные Орловой. Обаятельный мулат, похожий сразу на нескольких чернокожих голливудских звезд, вспоминал, как Любочка лазила на пушку — в дождь, на стадионе — и проделывала там все то, что вошло в фильм, погода действительно стояла ужасная, концерт нельзя было отменить.

Последний участник — предмет назойливых обожествлений Рины Васильевны Зеленой — находился теперь в трех, нет, уже в двух минутах езды…

Бурно и нетерпеливо повалил снег. Там, в доме, уже горел свет, и гуфкал этот ужасающий пес терьерских кровей. «Съешь Машу (так звали Нонну Юрьевну в детстве — в семье было три Нонны), съешь ее», — просила пса нынешняя хозяйка дома. Возможно, это была шутка. Маша пугалась.

Снег валил. Радиогруппа, со всеми своими проводами, аппаратурой, шествовала за ней.

За неделю до записи она позвонила в дом, в котором всегда была именно «Машей» и куда прежде входила чуть ли не без стука.

— Нет, — сказали ей, — об этом не может быть речи. Григорий Васильевич очень плох, он никого не хочет видеть. — Дрессировщица терьера собиралась опустить трубку.

— Я устрою скандал… — Голикова запнулась, стараясь представить этот абсурдный, совершенно невозможный скандал.

На том конце провода знали, что скандалистка из нее получилась бы еще более неудачная, чем… чем… скажем… нет, она ничего не могла сказать.

Сказалось как-то за нее:

— Поймите, что передача об Орловой без Александрова — это непристойно!

Подействовало.

Через какое-то время договорились о деталях: очень недолго, точно в установленный час, все по минутам.

Не опоздали.

Где-то в укромном своем логове надрывался ужасный терьер.

— Проходите.

Неоновый призрак Любочки цирковой тенью мелькнул по запорошенному крыльцу: «тиги-тиги-дум…» Не прошло и двух лет, но уже чувствовалась другая рука, иная повадка. Проклятый пес захлебывался где-то неподалеку.

Человек умирает, и начинается охота за его тенью. Особенно если этот человек знаменитый. Человек, не желавший оставлять никаких теней, кроме спроецированных камерой на экран.

Охота за тенью превращает жизнь близких в перманентное выступление, в комментарии к сказанному, в какое-то бесконечное интервью с опровержениями и разоблачениями. Тень выцветает и совсем пропадает из виду.

— У нас есть еще время?

— Готовьтесь, я пойду к нему…

«Уазик» стоял у ворот, тщательно обнюхиваемый черным терьером, которому, наконец, дали вольную. Есть жизни, сами собой складывающиеся в романы и киносценарии. Самопишущиеся. Есть — знаки, отблески, источники света. Любочка… Есть персонажи и авторы.

— Только, пожалуйста, никакого искусствоведения.

— Да уж какое…

Разматывая клубок, обнаруживаешь поблескивающую пустоту, золотистые нити циркового костюма: бутафорский полет под купол, казавшийся частной вселенной, выстроенной знаменитой родственницей, где все на своих местах, где все и останется на этих местах: керамика Леже, фото с Чаплиным, Дугласом Фэрбенксом. И вдруг смерть Дугласа… Только не Фэрбенкса, а названного когда-то в его честь сына Александрова от первого брака — в просторечии Васи. Вася просто упал и умер. Так бывает. Сердце. Случилось это через год после смерти Любочки. Нет, Александрова это доконать уже не могло. К тому времени он существовал в несколько ином измерении.

Вплоть до его смерти Нонна (Маша) приходила в этот дом, когда хотела. Потом ключи отобрали. А потом вон тот, в кресле, который не узнает сейчас Машеньку, стал мужем той, отобравшей ключи. Такое тоже бывает.

Первое впечатление: он ничего не скажет, этот старик с

мохнатыми бровями и бессмысленно-тревожным взглядом. Он вообще ничего не понимает и не поймет…

— Значит, так, я дала ему таблетку, она сейчас подействует. У вас все готово?

— Да.

— Поймете, когда можете начинать.

Бывает видно, как из человека уходит жизнь. Вы бегаете, вызваниваете неотложку, делаете искусственное дыхание, а жизнь все равно уходит, это видно.

Голикова стала свидетельницей обратного, но не менее жуткого процесса. Взгляд Александрова теплел, фокусировался, казалось, он возвращался из какого-то долгого ледяного странствия.

Произошла довольно абсурдная, довольно дикая и вполне душераздирающая сцена.

— Машенька, мне говорили, что вы должны прийти.

Голос его обретал привычные обертона и ритмы.

— У вас есть только пять минут, — послышалось за спиной.

— Прежде всего, Григорий Васильевич, — не то каким-то неуместно интимным, не то просто задушевным голосом начала Нонна Юрьевна, — прежде всего: день Вашего знакомства с Любовью Петровной, как это произошло? Что теперь, спустя годы, вспоминается в первую очередь? Что, на ваш взгляд, было главным в характере Любови Петровны?

Не слишком ли много вопросов сразу?

Где-то за стеной с ненужной значительностью кто-то прочистил горло.

Александров заговорил так, словно обилие вопросов явилось только подспорьем в его гладкой, раскатистой речи. Она состояла из давно обкатанных блоков, тихо всплывавших из сумеречных глубин сознания какими-то цветисто-праздничными, диковинными рыбами, в существовании которых убеждаешься только после того, как они появляются на телеэкране, снятые океанологом-глубоководником.

Воспоминания всплывали, пленка записывала, очередная таблетка с эликсиром жизни была наготове.

Все шло как нельзя лучше.

— В ЦДРИ, на вечере памяти Любови Петровны, я сказал: «Мы прожили сорок два года, и это было сорок два года счастья». Зал аплодировал стоя… Я тоже стоял. Потом все куда-то ушли. Я не мог найти, спрашивал, но мне говорили, что сейчас будет просмотр фильма. Я не мог поверить! Да, это было в Доме кино. Можно уточнить. Вася знает, он был тогда с нами, спросите его…

— Одну минуту, выключите.

Еще одна таблетка полетела в старика, чтобы он мог выдать очередную порцию тщательно отредактированных воспоминаний.

Минут через пять взгляд его вновь помутнел, он остановился на полуслове, словно рассердившись на что-то, и все было кончено.

— Я думала, будет тяжелее, — сказала хозяйка, провожая Нонну Юрьевну с группой. — Когда пойдет передача, позвоните, пожалуйста.

Следы возле калитки заполнялись черной водой, снег шел, но было тепло.

— Я не понимаю… Как же он пережил смерть сына?

— Григорий Васильевич? А он ничего не переживал. Он ее не заметил. Как-то спросил: «А где Вася?» Я сказала, что Вася ушел в магазин. Он этим удовлетворился и больше ни о чем не спрашивал.

Мохнарылое чудовище со всех лап неслось на них от дома, сберегая рык в плотно защелкнутой пасти. Все остановились. Терьер подскочил, тормозя, обдавая мокрым снегом, и, дружелюбно припадая боченочным туловищем, закружился возле притихших гостей…

Снег завалил тропинку и подъезд возле ворот. Железные дворники на стекле честно отрабатывали свой простой. Дача Утесова притворялась несуществующей из-за обилия снега и огромных запорошенных берез по всему участку.

Минуты этой зимней тишины в уснувшем поселке казались похожими на загробную жизнь в ее приемлемом или, по крайней мере, переносимом виде… Дуглас Григорьевич Александров — Вася, все шел в несуществующий магазин за несуществующими продуктами, — давнишний лыжник скользил к одинцовскому вокзалу.

…После того, как передача прошла в эфире, — пошли письма. Пачки писем, мешки писем — большей частью однообразно признательные, однообразно восторженные и однообразно искренние. Так было при жизни Орловой. После выхода любого из ее фильмов. Их посылали во Внуково и на Бронную Александрову, на «Мосфильм», в Театр Моссовета, просто в Моссовет, и даже так: «в Москву — Орловой». Все они доходили.

В каком-то почтовом отделении я видел портрет актрисы, под которым восседала крашеная под Орлову дама — крайне расплывшаяся и нелюбезная, — но по всему чувствовалось, что с Любовью Петровной она себя до некоторой степени идентифицирует.

…Липецкое семейство в полном составе, включая двух пожилых уже сыновей, вспоминало, что двадцать пять лет назад видело ЕЕ на концерте: «…она была в красном платье и так по-доброму улыбалась».

Отставной майор сообщал, что как-то в молодости едва не покончил с собой — его жизнь спасла Орлова, — он увидел ее в «Весне» и отложил дело.

Писавшая из-под Новгорода старушка после обычных слов любви и признательности предлагала редакции за скромную плату приобрести ее личную коллекцию открыток с фотографиями актеров 20-х годов. Сумма, кажется, была действительно вполне символической.

В потоке благодарственно-восхищенных писем попадались и «просительные»: «…она так много сделала для нас после войны… теперь у нас беда с внучкой…, нельзя ли прислать лекарств?» и т. д.

А еще была часть писем, адресованных самой Орловой — живой и здравствующей, Орловой — актрисе и депутату; кому-то она казалась бессмертной или ее смерть представлялась чем-то вроде циркового трюка с чечеткой на пушке и последующим полетом в бархатистые, игрушечные небеса.

Когда в один из этих «юбилейных» дней Нонна Голикова сняла трубку давно уже звеневшего телефона, с ней как-то очень просто и буднично заговорила «Любочка».

— Здравствуй, — сказала Любовь Петровна, — я так соскучилась, хочу тебе спеть…

Раздался какой-то треск, затем в глубине всплеснул рояль, и Орлова запела — звучно и сильно — «Широка страна моя родная…». Через несколько минут голос в трубке трансформировался в нечто среднее между «Любочкиной» звонкостью и чеканностью Левитана: «Сегодня исполнилось семьдесят пять лет со дня рождения народной артистки Советского Союза Любови Петровны Орловой! Прошу почтить ее память минутой молчания…»

В наступившей вослед тишине Нонна Юрьевна опустила трубку. Звонок из прошлого с поправкой на помутившийся рассудок: эта преследовавшая Орлову и при жизни поклонница пыталась свидетельствовать, что душа актрисы окончательно поселилась в ее бренном, то и дело заточаемом во всевозможные больницы теле. «Переселение» — стало делом всей жизни этой несчастной женщины, музыкально одаренной, являвшейся, кроме того, первоклассным имитатором, правда, лишь одного голоса — голоса своего кумира.

Звонила она и пять лет спустя, после статьи Н. Голиковой, вышедшей к восьмидесятилетию Орловой, возможно, это был последний ее звонок.

Между тем статья эта явилась поводом к довольно любопытной встрече.

Владимир Николаевич Санеев в течение многих лет кропотливо и добросовестно прослеживал пути рода Орловых, к одной из ветвей которого принадлежал сам. В редакции газеты ему удалось получить телефон автора статьи Н. Голиковой, которая представляла для него интерес как еще одно звено в цепи славного рода, самой яркой фигурой которого в XX веке являлась Любовь Орлова. Ее биография, как водилось в советские времена, начиналась с залпа «Авроры», и ни минутой раньше. Между тем Санееву уже к тому времени, а это был 1982 год, удалось проследить некоторые забавные параллели и сближения, которые были неудобны для тогдашних биографов (впрочем, их было не так уж много) и попросту опасны (если иметь в виду более ранние времена) для самой актрисы.

Перспектива встречи с незнакомым человеком, хоть и представившимся потомком знаменитого Михаила Федоровича Орлова — дипломата и декабриста, поначалу не вызвала у Нонны Юрьевны большого энтузиазма. «Это он по телефону потомок декабриста, а в дверь войдет…» Нонна Юрьевна жила одна в квартире, и ее фантазии насчет визита незнакомца вращались вокруг самых мрачных сюжетов. Было условлено о трех контрольно-опознавательных звонках в дверь.

Когда Владимир Николаевич вошел, все сомнения и страхи отпали. Потомок декабриста был необычайно, неправдоподобно похож на сестру Орловой — Нонну Петровну, смуглота и тонкость черт которой были унаследованы от Раевских; с ними Орловы состояли в родстве.

Предполагаемая беседа с внучатой племянницей актрисы напоминала скорее монолог гостя. Вряд ли в то время кто-либо знал об Орловых больше Санеева, по крупицам, отдельным веточкам, засохшим унесенным листьям воссоздавшим генеалогическое древо рода.

На столе расположились фотографии Орловой из «Цирка», «Веселых ребят», «Волги-Волги», «Весны»…

Кто-то, может быть, еще вспомнит, как среди нагроможденной веселости ее ролей внезапно ловил этот неотрежиссированный взгляд — отстраненно-властный, ставящий все на свои места.

Вечная ирония и вечная прозорливость судьбы:

лучшая исполнительница ролей домохозяек и ударниц

коммунистического труда являлась потомком десяти русских православных святых, двое из которых — Великая Княгиня Киевская Ольга и Великий Князь Киевский Владимир — причислены к лику равноапостольных.

…Красный Орел в лазурно-золотистом поле — герб Орловых осенял и бежецкую ветвь рода, к которой принадлежала актриса.

Теперь по порядку…

Глава 2

Орловы — один из двенадцати русских дворянских родов, ведущих свое начало от легендарного «мужа честна Льва». Родившийся в 1320 году второй сын Великого Князя Владимирского и Тверского Александра Михайловича (казненного в Орде вместе со своим старшим сыном Федором), — потерянный и забытый Тверским Домом в Пруссии и вскормленный на московские деньги, — тверской княжич Лев Александрович прибыл в 1393 году в Москву не один. В старой родословной говорится об этом так: «…у Льва сын Гаврила, у Гаврилы дети Елизар да Дмитрий, а у Елизара дети Федор Беклемиш и от него повелись Беклемишевы… да Афанасий Княжнин и от него Княжнины, а у другого сына Гаврилова, у Дмитрия, сын Фрол и от него повелись Орловы». Опасаясь преследований со стороны Ивана III Васильевича, этот самый Фрол с сыном Тимофеем отъехал «для невзгоды» в Смоленск. Произошло это, вероятно, в 1499 году.

Интересно, что во время Русско-Литовской войны Тимофей Фролович тайно способствовал Василию III овладеть Смоленском, за что был «пожалован» и возвращен в Москву со всеми сыновьями, среди которых был сын Василий. Согласно «Бархатной книге» Василий Тимофеевич носил прозвище «Орел». Его брат Илья был дедом Лукьяна Ивановича, родоначальника бежецкой ветви Орловых, владевшего селом Люткино по Бежецкому Верху в тверских землях. Село это являлось собственностью Орловых и их потомков вплоть до 1918 года. Между младшими отпрысками рода — Григорием и Владимиром, судя по всему, были довольно сложные отношения, которые в конечном счете привели к полному разрыву между московскими и бежецкими Орловыми. Причиной этому явилось, видимо, то, что Владимир Лукьянович не мог простить своему двоюродному брату Григорию Никитичу стремительную карьеру. Последний, несмотря на то что в 1610 году воевал на стороне поляков, весьма преуспевал по службе. Он даже сподобился на челобитную польскому королю Сигизмунду, в которой просил отобрать у князя Дмитрия Пожарского село Нижний Ландех с деревнями. Просьба была удовлетворена, однако через пару лет по царской грамоте Михаила Федоровича село было возвращено законному владельцу. Удивительно, что, несмотря на свое прошлое, Григорий Никитич не потерял высоты своего положения, занимая при царе Михаиле Федоровиче весьма значительные посты. Он был воеводою в Саратове и Тобольске. Вероятно, его карьера

бесила Владимира Лукьяновича, — скорее всего, он предъявил кое-какие претензии, высказал неудовольствие. В результате в родословной росписи, поданной в Разрядный приказ представителями московской ветви рода Орловых, Григорий Никитич показан, а Владимир Лукьянович не упоминается. И хотя московские Орловы не решились объявить бежецких самозванцами, тем не менее указали в документе, что «…нам до них дела нет». В истории, однако, остались именно бежецкие Орловы, в то Еремя как московские, ничем особенно не прославившиеся, исчезли на рубеже XVIII–XIX веков.

Один из двух сыновей Владимира Лукьяновича — Иван — погиб в бою под Конотопом, в том самом бою, в котором крымцы уничтожили почти всю русскую поместную дворянскую конницу. Его сын Иван завершил карьеру в чине стряпчего царицы Прасковьи Федоровны, августейшей супруги царя Иоанна Алексеевича, и умер в 1693 году, не имея никакого отношения к стрелецким войскам и бунту 1696 года, участникам которого веселый царь Петр изволил рубить головы.

О старшем сыне Ивана Ивановича — Григории — стоит сказать особо. Он начинал службу в потешных полках Петра Великого, участвуя затем во всех войнах, которые вела Россия в это царствование. Отличившись во многих сражениях, он стал лично известен императору, который пожаловал его золотой цепью с собственным портретом. В 1722 году — он полковник Ингерманландского полка, в 1738-м — уволен в отставку с производством в генерал-майоры.

Вошедшая на престол императрица Елизавета вспомнила о доблестном офицере, и вскоре в чине действительного статского советника Григорий Орлов был назначен новгородским губернатором. Прославился он прежде всего тем, что отменил и запретил использование пыток на всей вверенной ему территории, о чем незамедлительно поставил в известность императрицу. Елизавета отнеслась к начинаниям Григория Ивановича благосклонно, а вскоре уже ставила его в пример другим.

Тема эта получила развитие при Александре II, когда потомок Григория Ивановича — князь Николай Алексеевич — подал государю записку «об отмене телесных наказаний в России и в Царстве Польском». Записка эта по Высочайшему повелению рассматривалась в комитете, учрежденном при 2-м отделении Собственной Его Величества канцелярии, для составления проекта нового воинского устава о наказаниях. Комитет согласился с основной мыслью Н. А. Орлова и внес в проект закона соответствующие изменения. Влияние Орловых на русское

законодательство этим не ограничилось. Тот же Николай Алексеевич написал две знаменательные во всех отношения работы: «Мысли о расколе» и заметку «О евреях в России». Обе они проводили мысль о необходимости большей веротерпимости. В результате был принят закон «О веротерпимости», вследствие которого те же раскольники получили равные права с другими гражданами империи — преследования их прекратились.

Все дети Григория Ивановича Орлова появились на свет от второй жены — Лукерьи Ивановны Зиновьевой, дочери стольника Зиновьева и его законной супруги Марфы Степановны Козловской, ведущей свой род от первого русского князя Рюрика. Думается, всем интересующимся малоизученной биографией народной актрисы СССР, лауреата нескольких Сталинских премий Любови Петровны Орловой будет нелишне узнать, что только эта Лукерья Ивановна Зиновьева принесла в ее род кровь семнадцати правителей России, двадцати восьми великих и удельных князей, семи шведских монархов, двух императоров Византии, трех половецких и семи монгольских ханов, короля Англии Гарольда II, а также семнадцати российских князей, принадлежавших к родам Козловских и Шаховских, не считая немецких графов и татарских мурз. Десять ее предков, известных своими подвигами на христианском поприще, как уже было сказано, канонизированы и причислены Русской Православной Церковью к лику святых.

Из шести сыновей Лукерьи Зиновьевой, олицетворявших славу рода, первенство безусловно принадлежит Светлейшему Князю Римской империи Григорию Григорьевичу Орлову. Близкое знакомство и расположение Екатерины поставило его во главе заговора 1762 года, после которого он был усыпан коронованной императрицей несметным количеством титулов, должностей и чинов. Влияние его неимоверно росло, в 1763 году император Священной Римской империи возвел Григория Орлова в достоинство Светлейшего Князя.

В первый период царствования Екатерины он участвует во всех ее начинаниях. Представлявшийся многим недалеким кутилой, вождем золотой молодежи, он в созданном им «Экономическом обществе» настаивал на публикации в русском переводе статьи, которая утверждала необходимость введения в России крестьянской собственности на землю. Новиков свидетельствовал, что в своих поместьях Орлов взимал самый милосердный оброк.

Среди его многочисленных дел и свершений особенно интересно участие Светлейшего Князя в московских событиях 1771 года, во многом напоминавших… чернобыльские.

Московские власти в страхе перед возможной паникой не только долгое время скрывали, но и полностью отрицали случаи чумы в городе. Когда скрыть эпидемию стало невозможно, не нашли ничего лучшего, как выпустить своеобразные листовки с рекомендациями (как и что есть, чем проводить дезинфекцию), рассчитанными на состоятельных людей, и без того давно уже Москву покинувших. Имущество и дома умерших сжигали — это порождало чиновный разбой и мародерство. Больных или даже заподозренных в заболевании насильно тащили в лечебницы, где они умирали скорее от голода, нежели от чумы. Из-за карантинных кордонов прекратился подвоз продовольствия, подскочи ли цены, но бунт начался только тогда, когда городские власти без объяснения причин запретили москвичам собираться в храмах и попытались убрать особо популярный в то время образ чудотворной Иверской Божьей Матери. Население бросилось на защиту Образа. В результате вместо своевременного применения медикаментов — запоздалое применение картечи…

Прибывший в город по собственной просьбе Григорий Орлов (в должности генерал-губернатора Москвы), в сущности, не сделал ничего героического. Навел порядок, отменил картечь, пересажал особо зарвавшихся чиновников, заставив других по возможности честно исполнять свои обязанности. Он успокоил жителей и остановил бунт. Больницы он обеспечил бесплатным продовольствием, которое, благодаря принятым им мерам, действительно стало попадать к населению. Если до него в больницы отправлялись, как на казнь, что было недалеко от истины, то после его приезда население добровольно потянулось в лечебницы, едва почувствовав недомогание. Сам он много раз посещал больницы, отдавал распоряжения, появляясь в самых опасных очагах заразы; современники, впрочем, говорили, что таким образом Светлейший Князь намеревается покончить счеты с жизнью. С чего бы? В то время он — еще на вершине власти, ему многое дано и многое позволено.

По возвращении в Санкт-Петербург ему устроили грандиозную встречу. В память этого события в Царском Селе была возведена триумфальная арка с надписью: «Орловым от беды избавлена Москва» и выбита медаль с изображением Курция, бросающегося в пропасть: «И Россия таковых сынов имеет».

Неурядицы начались годом позже. После неудачи Орлова на переговорах с турками Екатерина повелела своему любимцу выехать в Гатчину, куда он покорно и отправился. Женщина, по-прежнему любившая Григория Орлова, боролась в Екатерине с императрицей и государыней. В письмах к князю Г. А. Потемкину

она неоднократно просит не отзываться дурно о Григории Григорьевиче и между прочим признается, что никак не может забыть его ласк.

Память о былой нежности вскоре нашла свое материальное выражение в виде пенсии в 150 000 рублей, стотысячной суммы на постройку нового дома, а также права жить во всех дворцах Империи, кроме петербургских.

Влияние его и братьев продолжало неуклонно падать, даже и после возвращения Григория Орлова в Петербург. 24 ноября 1773 года, в день тезоименитства императрицы, экс-фаворит поднес ей чудесный, невероятной чистоты и небывалых размеров алмаз, составляющий ныне украшение российского императорского скипетра. В 1775 году Григорий Орлов выходит в отставку, а годом позже, сохраняя верность имени, венчается с Екатериной Николаевной Зиновьевой — своей двоюродной сестрой. Брак этот, считавшийся всеми противозаконным, был спасен императрицей, удостоившей 19-летнюю фрейлину в статс-дамы и наградившей ее орденом святой великомученицы Екатерины Большого Креста, — спасен, однако, ненадолго. Молодая супруга Орлова отличалась золотым характером и плохим здоровьем, вскоре у нее обнаружили признаки чахотки. Не помогли ни лучшие европейские врачи, ни богатство, ни связи — она скончалась через шесть лет после венчания, не оставив потомства.

Смерть ее надломила Григория Григорьевича и, в конечном счете, привела его к полному помешательству. Екатерина II не раз приезжала к больному, ухаживала за периодически впадавшим в буйство князем, и тут намечается любопытное сближение некоторых разделенных эпохами и условностями фигур…

Четвертый по старшинству из братьев Орловых — Федор Григорьевич — произвел на свет сына, заслуживающего, по совести говоря, отдельного жизнеописания. Но прежде стоит вспомнить, что и сам Федор Григорьевич оказал влияние на ход русской истории. Участник заговора 1762 года, он был возведен вскоре в графское достоинство; в 1763 году Орлов уже стал 4-м обер-прокурором Сената; затем в чине генерал-майора участвовал в экспедиции русского флота в Архипелаг. Под предводительством своего старшего брата Алексея Орлова-Чесменского, он произвел высадку в греческой провинции Морее и с ходу, с горсткой людей, взял несколько крепостей неприятеля. В Морее братья Орловы провоцировали восстание греков, возглавить которое должен был Федор Григорьевич. И хотя восстание размаха не получило, вплоть до начала XIX века греки считали Федора Орлова своим национальным героем.

25 марта 1788 года Татьяна Федоровна Ярославова, его гражданская жена, родила ему сына Михаила. Восемь лет спустя судьба в лице Екатерины II словно в предвидении блестящего будущего Михаила специальным указом предоставила ему (наравне с другими воспитанниками Ф. Г. Орлова) дворянские права и герб рода.

«Поздравляю Вас: Ваше имя связано с великим событием», — обняв 26-летнего полковника, сказал Александр I после подписания французами в 1814 году капитуляции, условия которой в расположении неприятельского командования составил Михаил Орлов.

В 1807 году во время войны в Пруссии 19-летний корнет отправлен в ставку Наполеона с предложениями о перемирии, переросшем вскоре в Тильзитский мир.

В биографии Михаила Орлова около пяти встреч с Буанопартом. В 1812 году, будучи во главе разведслужбы штаба 1-й Западной армии, он направлен в ставку Наполеона с предложением разрешить конфликт мирным путем. Собранные Орловым разведданные позволили русскому командованию принять стратегически верные решения о методах ведения войны.

После сражения под Смоленском он вновь в ставке французского императора — на этот раз с целью узнать о судьбе раненого и взятого в плен генерал-майора П. А. Тучкова-Зего. Там он имел разговор с Наполеоном, который просил передать русскому командованию о своих намерениях — начать мирные переговоры. Михаил Орлов отвечал, что предложение передаст, добавив, что сам не верит в возможность мира, пока французы остаются в России. Разведданные, собранные в этой поездке, отмечены в рапорте М. И. Кутузова царю.

Затем — Бородино, Малоярославец, Верея… Начальник штаба отдельного кавалерийского отряда генерал-майор Михаил Орлов первым ворвался в Верею с авангардом отряда, за что и был награжден орденом Святого Георгия 4-й степени. С начала и до конца 1813 года он командовал отдельными партизанскими отрядами; за взятие совместно с отрядом Д. В. Давыдова Дрездена произведен в полковники, а годом позже за совокупность боевых заслуг и решающую роль в переговорах о капитуляции Парижа — в генерал-майоры.

В том же 1814 году, будучи во главе международной комиссии держав-победительниц, он с блеском разрешает конфликт между Норвегией, Данией и Швецией. Наследному крон-принцу Швеции, бывшему французскому маршалу Бернадотту, пришлось прекратить боевые действия против Норвегии и принять план Орлова. В результате более чем

решительных шагов русского дипломата норвежцы сохранили действующую и по сей день Эйдсвольскую конституцию.

В начале 1815 года после встречи с графом М. А. Дмитриевым-Мамоновым он создает первое тайное общество — «Орден Русских Рыцарей», ставившее перед собой довольно обширные и традиционные задачи: борьба с лихоимством и взяточничеством, всевозможными беспорядками внутреннего управления, а также создание условий для отмены крепостного права. Любопытно, что подобную программу предложил Александру I не кто иной, как… А. Х. Бенкендорф, но получил решительный отказ. Бенкендорф после этого остепенился на всю жизнь, а «рыцари», узнав об отказе, ввели в свою программу пункт об изменении государственного строя и переходе к республиканскому правлению. Тогда же Орлов передает государю — некий адрес об уничтожении крепостного права — может быть, первая гласная попытка такого рода в XIX веке, — подписанный высшими сановниками, в числе которых князь И. В. Васильчиков, граф М. С. Воронцов, Д. Н. Блудов. Двумя годами позже, уже в другой записке, более частной, носившей характер протеста против польских конституционных учреждений, Михаилу Орлову удалось добиться реакции императора. К тому времени он уже вступил в «Арзамас», где познакомился в Пушкиным, дружбу с которым поддерживал до конца своих дней. Александр I пригласил Михаила Орлова к себе, потребовал у него составленный документ. Дело принимало совсем скверный оборот (объятия 1814 года были забыты) — не желая выдать соучастников, Орлов отказался передать записку. Вскоре последовал приказ о переводе его в Киев. Неуемность его деятельной натуры проявилась и здесь, где его стараниями захудалая школа кантористов при штабе корпуса превратилась за два года в образцовое военное училище — лучшее в то время в России.

В Киеве Михаил Федорович познакомился с дочерью Николая Николаевича Раевского (командующего корпусом) Екатериной, которая была рождена в полевых условиях (непосредственно под стенами осажденного русской армией Дербента). Мать ее, Софья Алексеевна Раевская, была урожденной Константиновой и являлась внучкой М. В. Ломоносова.[1]

В том, что русская аристократия (как, вероятно, и всякая другая) одна большая семья, убеждаешься, пробираясь избранной тропой темы сквозь генеалогические чащи с их то и дело пересекающимися смысловыми просеками, и, хотя знаешь, что идешь в нужном направлении, переливчатое эхо прошлого

норовит совлечь тебя в сторону бокового сюжета, заманить русалочьей прелестью неожиданного сближения.

Безнадежно влюбленный в Раевскую Пушкин в день официальной помолвки ее с Михаилом Орловым только по личной просьбе Екатерины Николаевны не вызвал Орлова на дуэль. Отсюда потом его знаменитое: «Мне так тяжело, так трудно видеть их вместе». Раевская даже не позволила Пушкину объясниться ей в любви. Позднее он пытался жениться на одной из ее младших сестер, но Николай Николаевич Раевский отказал Пушкину отдать руку одной из своих дочерей. Более 20 портретов Екатерины Николаевны — Марины Мнишек — оставил Пушкин на полях рукописи «Годунова». Была она горда, умна, сильной воли и твердого характера; считалось, что Михаил Федорович находился у нее под каблучком; родственники и друзья именовали ее «Марфа-Посадница». Тематически она стоит в ряду обворожительных и несгибаемых женских персонажей древнего рода, который столетие спустя логически завершится образом Любови Орловой…

Для XVIII–XIX веков характерен культ достоинства, мужества и отваги (во всяком случае, в лучших представителях аристократии), XX столетие отличается подавлением мужественности — герои-мужчины, храбрецы, «русские рыцари» уничтожались в первую очередь. Поэтому в каком-то смысле закономерно, что Орловых — этот подчеркнуто мужественный род, род военных, политиков, авантюристов (пусть даже и так…), то есть людей самостоятельной мысли и решительного поступка, — в XX веке прославила не просто женщина, а женщина — АКТРИСА…

Мужчинам оставалось погибать либо приспосабливаться и мельчать. Женщинам — в какой-то мере довольно было оставаться собой.

Когда Михаил Орлов вышел из «Союза Благоденствия» (из-за недостаточной, по его мнению, радикальности верхушки), вряд ли он предполагал, что уже через несколько лет отойдет от какой-либо активной политической деятельности. Он просто оставался самим собой, позволял себе поступать так, как в тот момент представлялось ему верным. Во время восстания на Сенатской площади он был арестован первым среди московских декабристов. За шесть месяцев следствия в Петропавловке с ним виделся только его брат — граф Алексей Федорович Орлов, имевший несомненное влияние при дворе. Благодаря его и тестя — Николая Николаевича Раевского — хлопотам Михаилу Федоровичу удалось скрыть от следствия многое: в частности, не назвать имен, не указанных другими декабристами, и при этом не

понести тяжелого наказания. Ему было предписано выйти в отставку и выехать в ссылку под надзор местного начальства — это был довольно мягкий приговор, немало удививший друзей и врагов Михаила Орлова. Это казалось чудом, и чудо это могла совершить только такая женщина, как Екатерина Николаевна Раевская. Известно, что во время следствия она вела переписку не только с отцом, но и с А. Ф. Орловым, видимо, ее советы и дали возможность совершиться такому чуду.

В ссылке Михаил Федорович пробыл вплоть до 1831 года, после чего, мирно вернувшись в Москву, стал членом сразу нескольких научных и литературно-художественных обществ. Последние десять лет его жизни — своеобразная антитеза бурной военнополитической молодости. В 1832 году он стал одним из организаторов и основателей Московского художественного общества, которое объединило художников любителей и профессионалов; этого ему показалось мало, и он создает в Москве общедоступную школу художеств. После смерти Орлова школа получила официальное признание правительства и с 1843 года стала называться Московским училищем живописи и ваяния. Позднее к нему присоединилась архитектурная школа, и с 1905 года рескриптом Николая III училищу дарованы права высшего учебного заведения. После революции на его основе возник Вхутемас, с 1926 года — Вхутеин, а в 1930-м на его базе созданы Московский архитектурный институт и Московский художественный институт имени Сурикова — наследники школы М. Ф. Орлова.

В марте 1842 года при большом скоплении народа Михаил Орлов был похоронен у стен Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Могила его сохранилась.

Судьба сына Михаила Федоровича — на уровне карьеры — в обратной последовательности повторяет отцовскую. Перед нами своеобразный перевертыш, отмеченный фамильным вензелем роковой любви и неразрешимых противоречий.

Вторая часть жизни Николая Михайловича (родившегося 20 марта 1821 года, до официального вступления в брак родителей) расцвечена всевозможными орденами и медалями; в 1847 году он участвовал в походе против горцев, за что был награжден Святой Анной 4-й степени; год спустя подавлял венгерский мятеж, не разминулся он и с Крымской войной; за отличие в сражении под Карсом ему объявлено Высочайшее благоволение… Унтер-офицер, юнкер, корнет, поручик, ротмистр, уволенный в отставку в чине надворного советника, в 1860–1861 годах — он депутат дворянства Петергофского уезда; позже — царскосельский уездный предводитель дворянства… А между тем все это — лишь

вынужденный перечень заслуг и достижений, следствие одного скандала, разразившегося в начале 40-х годов, когда Николай Орлов еще учился на философском факультете Московского университета и где входил в так называемый «мыслящий» студенческий кружок. Среди его друзей были Я. П. Полонский, А. А. Григорьев, А. А. Фет. Многие из знавших Николая Михайловича предсказывали ему блестящую научную карьеру… Любовь к Анне Дмитриевне Бутурлиной, родившей от него двоих сыновей, перевернула всю его жизнь. В брак им вступить не разрешили, и — видимо, это был действительно громкий скандал, — бросив науку, Николай Михайлович поехал под пули горцев на Кавказ, имея в кармане рекомендательное письмо генерала Ермолова.

Только личным указом Николая I можно объяснить тот факт, что оба сына Бутурлиной — Дмитрий и Федор получили фамилию Орлов. Известно, что все имения, которыми затем владели Дмитрий и Федор (и их потомки), являлись строгановскими. В 1851 году Анна Бутурлина венчалась с графом Павлом Сергеевичем Строгановым — попечителем художественного училища, основанного ее отцом.

Для полноты картины (которая все равно не будет в должной мере полной) следует сказать пару слов о дочери Михаила Федоровича Орлова — баронессе Австрийской империи Анне Михайловне, родившейся 19 июня 1826 года, в тот самый день, когда ее отца выпустили из Петропавловской крепости. Анна Михайловна была замужем за Владимиром Яшвиль (Яшвили), который во время службы на Кавказе был вызван на дуэль своим другом и сослуживцем князем Александром Долгоруким. Считая повод для дуэли несерьезным и пустяковым, стрелявший первым Яшвили, не задумываясь, разрядил револьвер в воздух. По какому-то баснословному стечению обстоятельств пуля, срикошетив о скалы, попала точно в сердце Долгорукому. Судьба, со снайперской точностью воплотившаяся в этом эпизоде, словно решила исчерпать прием, показав, как это все просто на самом деле, — и вторым выстрелом всадила пулю в пулю. Лишенный всех прав и разжалованный в рядовые, Владимир Яшвиль тем не менее неуклонно поднимался в карьере и дослужился от рядового до генерал-майора свиты Его Императорского Величества.

Эта пальба, может быть, только преувеличенное акустикой времени эхо событий, участником которых был отец чудо-стрелка Имеретинский князь Владимир Михайлович Яшвиль. По преданию, во время государственного переворота 1 марта 1801 года он был одним из двух офицеров, затянувших шарф на горле яростно сопротивлявшегося императора Павла.

В дальнейшем примеры эффектных действий судьбы мы почти не встретим… Век выцветал до оттенка серо-революционных студенческих тужурок, чеховских «Сумерек» и умолчаний.

Пройдет около ста лет, и чаепитие из священнодействия превратится в дурную привычку, в унижающий достоинство атавизм… Сидя вечером за столом, двое потомков древнего рода Орловых понапрасну бренчали ложечками о чашки: размешивать было нечего. Шел 1982 год. Чесменская, Бородинская и другие битвы остались в прошлом. Там же, где и дворцовые перевороты, интриги, неразделенные и счастливые любови… Некий умудренный поклонник вместо цветов тащил даме своего сердца мешок с сахарным песком. В Москве тогда были перебои с сахаром.

Горькая усмешка на устах Клио: один из внуков неукротимого Михаила Орлова — Дмитрий — содержал большую пасеку; это не спасло его от голодной смерти в 1932 году в каком-то глухом сельце под Сергиевым Посадом.

Дата смерти рожденного с ним в один день брата Федора Николаевича неизвестна. В 1864 году он служил врачом на Украине, откуда был переведен — со слов его дочери Веры Федоровны — в Вильно, где и закончил свои мирные дни в чине статского советника. Судя по всему, жена Федора Николаевича имела прямое отношение к серо-тужурковому студенчеству — была несколько раз арестована (правда, неизвестно, за какие подвиги), как и упомянутая выше сестра Вера, чья биография является чем-то вроде кратких комментариев к прозе многих русских писателей: Сологуба, Андреева, но в первую очередь конечно же Чехова, с его старшей сестрой Мисюсь — деятельной и напористой. Белостокский институт благородных девиц, который она в 1881 году закончила, несомненно свидетельствует о ее дворянском достоинстве, а Высшие женские курсы в Петербурге (Бестужевские) — больше говорят о ее умонастроениях. Какое-то время она жила у брата матери, где собиралась «передовая» молодежь и куда неоднократно являлся некий историк Костомиров. Позже, возможно, произошло искажение его фамилии на Костомарова в тех записях, которые были составлены по памяти, ужо при Советах. Несколько раз полиция накрывала участников этого дискуссионного клуба, а том числе и Веру Федоровну. В конце концов ее революционная молодость, как это часто тогда случалось, выродилась в утомительные попытки открытия воскресных школ (справедливости ради скажем, что одна из этих попыток

увенчалась успехом благодаря влиянию Строганова). Потом были хлопотные переезды с места на место, поиски работы, которые увенчались скромным счетоводством на Харьковской железной дороге. Выйдя замуж, она переехала в Самару, работала учительницей математики в частной школе Хординой. При Советах Вера Федоровна стала одной из организаторов школы для взрослых — она учила, учила всю жизнь, пока в 1926 году не осталась без работы: «перешла по ликвидации неграмотности» — куда, Бог знает…

Вряд ли революционно-просветительское прошлое сестры имело какое-то отношение к брату — отцу главного персонажа книги.

Глава 3

Вот две фотографии начала века. На одной, более ранней, — Петр Федорович Орлов (несколько похожий тут на поэта Иннокентия Анненского) с супругой — Евгенией Николаевной Сухотиной. Ничто в ней еще не предвещает традиционный образ графини-бабушки, какой она запомнилась многим в сороковые годы. На другой — Петр Федорович — молодцеватый, гренадерского, судя по всему, роста мужчина запечатлен в полковничьей форме инженера-путейца; на кителе можно разглядеть ордена Святой Анны 2-й и 3-й степени, Святого Владимира 4-й и Святого Станислава 3-й степени; медали — «300-летия дома Романовых» и «В память об Императоре Александре 3-м». На эфесе шашки, в верхней ее части, просматривается барельеф орла — видимо, наградное оружие с золотом.

Как любили тогда фотографироваться! Какие принимали позы! На массовых снимках — первый ряд непременно вповалку, хоть в смокингах, хоть в косоворотках…

Что за постановочные эффекты предшествовали световым вспышкам!

Ах, если бы знать тогда, что все эти ордена и медали, это золото и серебро — свидетельство заслуг и преуспевания — со временем превратятся в банальнейший компромат, вырезаемый ножницами любящими потомками как раз по линии былого успеха и славы (ах, только бы не разглядели чин, только бы не высмотрели наградное, с золотом…).

До этого, впрочем, еще далеко, пока можно снимать…

Промежутки между световыми вспышками — елочными гирляндами, бегущими по темному полю прошлого, — сокращаются, пропадают вовсе, свет становится непрерывным и сосредотачивается на внушительной фигуре Шаляпина с бледно-розовой девочкой на руках… Этакая удачная заставка к удачливой жизни — подарочный, перевязанный розовой лентой вариант судьбы, — пожалуй, даже слишком праздничной, чтобы казаться правдоподобным.

И тем не менее все так…

В зале особняка на Новинском бульваре три раза в год Федор Иванович устраивал для своих детей и их друзей воскресные утренники.

Появление розового ангела с белокурыми локонами до плеч было замечено восьмилетним мальчиком, учеником младшего приготовительного класса, единственным пришедшим в

гимназической форме — Иосифом Прутом. Он смотрел на нее как завороженный и очнулся, когда услышал голос хозяина:

— Дамы приглашают кавалеров!

Празднично-розовое медленно подплыло к серогимназическому и произнесло:

— Я вас приглашаю, кавалер!

Знакомство будущего драматурга с будущей актрисой состоялось.

С Ириной — старшей дочерью Шаляпина — Иосиф был на «ты», но обратиться на «ты» к розовому ангелу он не смел в течение всей последующей жизни.

В другой раз по случаю какого-то праздника ставили детскую оперетту «Грибной переполох». После исполнения роли Редьки (которую, по семейным преданиям, она в то время действительно напоминала), расцелованная Шаляпиным, Любочка оказалась у него на руках. «Я знаю, она станет артисткой!» — сказал воодушевленный Федор Иванович, впрочем, в тот день он целовал и поднимал на воздух много детей.

Была среди них и старшая Любочкина сестра — Анна (Нонна — тогда еще началось двоение этого имени в семье), утонченная, хрупкая, перенявшая смуглоту Раевских, но только не их родовую замкнутость, свойственную скорее младшей. Какой гриб или овощ изображала она на том празднике? Известно, что уже тогда она подавала большие надежды как скрипачка: на одной из фотографий она в гимназической форме со скрипкой, прижатой к угловатому плечу. Любочка же того времени — довольно упитанная, кругленькая девочка в матроске, с прямым пробором и двумя косичками — нормальный, здоровый ребенок, призванный вместе с сестрой (которую часто ставили ей в пример) удивлять всех своими музыкальными талантами.

Маменькиными стараниями сестры трепетали перед ней, вплоть до ее, Евгении Николаевны, глубокой старости. Боже упаси не так подать кофе, тут же летевший в нерасторопную или просто непонятливую служанку или, позднее, в домработницу! Надо было идти выяснять, успокаивать, делать все возможное, чтобы кофе был выпит, и т. д.

Миловидный худенький деспот — мамочка упрямо сочиняла для девочек ту музыкальную тему, которая не смогла стать ее собственной судьбой.

Любочка — актриса?! Евгении Николаевне это могло присниться разве только в жутком сне послереволюционного периода (эти кошмары начнутся довольно скоро).

В семь лет младшую из сестер Орловых — Любу — привели на экзамен в музыкальную школу. Она сыграла несколько пьес и

сразу была принята.

Для самой Евгении Николаевны музыка осталась лишь видом вечернего отдыха, сопроводительным трепетом жизни. В выходные и праздники она аккомпанировала мужу — Петру Федоровичу, обладавшему весьма недурным голосом; считалось даже, что его карьера военного инженера-путейца могла в свое время и не состояться. Артистизм натуры Петра Федоровича если и способствовал движению по служебной лестнице, то одновременно каким-то забавным и роковым образом требовал косвенных проявлений этого артистизма: кроме пения страстью Петра Федоровича были карты. Это была отдельная тема, это была тяжелая тема…

Петр Федорович пел, Евгения Николаевна аккомпанировала — все знали, что этот огромный красавец трепетал перед ней.

Они поженились в конце прошлого века, вероятнее всего в 1898 году, в приданое Евгении Николаевне было дано имение Сватово в Воскресенском уезде (ныне Истринский район) Московской губернии. Приданое, сыгравшее известную роль в дальнейших семейных событиях.

Имение это было небольшим и не могло идти в сравнение с несколько пасмурным великолепием Кочетов — владением Михаила Сергеевича Сухотина (дяди Евгении Николаевны) и его жены — Татьяны Львовны, старшей дочери Льва Толстого.

Роду Сухотиных Кочеты были пожалованы еще Петром I и Иоанном — около двух тысяч десятин земли: огромный парк, пруды, старинный дом — одноэтажный, но очень вместительный.

По воспоминаниям биографа и секретаря Толстого — В. Булгакова, Лев Николаевич приехал в Кочеты и «вечером, когда было уже совсем темно, он, никому не сказав об этом, один пошел гулять в парк и заблудился там. А нужно сказать, что парк в Кочетах огромный: три версты вокруг, а длина всех дорожек, очень запутанных, двенадцать верст. Татьяна Львовна не без основания опасалась и раньше, что Лев Николаевич, гуляя один по парку, может почувствовать себя дурно, упасть на какой-нибудь дорожке, и тогда его не найти.

Несколько человек побежали разыскивать Толстого, стали звонить в колокол, трубить в какой-то охотничий рожок. Из деревни прибежали крестьяне, которые вообразили не что иное, как то, что на Сухотиных напали экспроприаторы» (В. Булгаков. «Л. Н. Толстой в последний год его жизни»).

И хотя все кончилось благополучно — Толстого встретили на одной из дорожек (обойдя парк, он вышел в поле, заблудился и, услыхав звон, пошел на него) — в этих вечерних блужданиях видится теперь какая-то неосознанная, полушутливая прелюдия

его позднейшего исчезновения и ухода.

«Барская жизнь, — отзывался Толстой о Кочетах, — распробарская, красивая. Но это барство незаметно, потому что сами хозяева — милые, добрые. Знаете, как у нас деспотия, так у них конституция… Поэтому там легче жить».

«…Здесь так хорошо, что иногда забываешь, откуда это все берется!» — говорила дочь, Татьяна Львовна (В. Булгаков. Там же).

А бралось все во многом стараниями хозяина — Михаила Сергеевича Сухотина, члена первой Государственной Думы, человека энергичного, остроумного, проведшего с Толстым за шахматной доской не один десяток часов. Насмешливый и хладнокровный, Сухотин блестяще рассказывал о своих думских впечатлениях, в лицах изображал Аладьина, Муромцева и других известных парламентариев и говорунов. Сухотин был одним из тех немногих людей, к мнению которых Толстой в последний свой период прислушивался. О степени доверия к этому человеку говорит тот факт, что положенные на хранение в Тульский отдел Госбанка дневники писателя могли быть выданы лишь самому Толстому или — по его доверенности — Михаилу Сергеевичу.

Отличался Сухотин и довольно изрядной храбростью в критике Льва Николаевича, иногда яростно нападая на те или иные выражения или страницы писаний Толстого. Присутствующих одинаково поражала как храбрость Михаила Сергеевича, так и то благодушие, с каким Толстой выслушивал своего зятя, чья «кочетовская конституция, видимо, служила достаточно веским доводом в пользу того, чтобы быть выслушанным».

Как-то утром, читая в подлиннике «Добродетельное рабство» Ла Боэти, Толстой выписал из предисловия мысль о том, что история (то есть наука истории) скрывает правду.

Эти слова, сами по себе способные служить эпиграфом к любой книге, в которой идет речь о живущих или когда-либо живших людях, являются чем-то вроде упрека даже самому добросовестному биографу, рискнувшему вдруг провести свои хрупкие параллели…

Летом в Кочетах собиралось все огромное семейство Сухотиных (среди своих двенадцати сестер и братьев Евгения Николаевна была одной из младших). В жаркие дни стол накрывали на большой веранде дома, с которой открывался прелестный вид на сад и на вполне левитановскую даль за ним.

Лужайка и парк поступали в распоряжение десятка белорозовых детей обоего пола, но была ли среди них Любочка?

Во всяком случае, во время посещения Кочетов Толстым ее не

было, среди многочисленных малолетних сидельцев на коленях великого старца она не значится. Зато есть другое свидетельство их «общения», куда более веское и вещественное, чем устные семейные легенды, обрастающие всевозможными красотами и тщательно подгоняемые под дальнейшую биографию заинтересованного в этом лица.

Маленькая книжка со сказками Толстого была наконец прочитана маленькой Любочкой, которая выразила свое восхищение ими. Деловитая Евгения Николаевна решила направить это восхищение в русло свойственного ей (и, кстати, совершенно нормального) родительского тщеславия. В результате восхищение приняло довольно конкретную форму: письмо со словами детского восторга и пожеланиями здоровья вскоре отправилось в Ясную Поляну.

Толстой получал несметное количество писем. Балансируя между раздражением и добросовестностью, он обращался к своему секретарю: «Почему „великий писатель земли русской“? Почему не воды? Я никогда этого не мог понять».

М. С. Сухотин удивлялся, отчего в одном из писем какой-то революционер называет Льва Николаевича «великий брат».

«Мое положение такое, — смирялся Толстой, — что не хотят обращаться просто „милостивый государь“ или „любезный Лев Николаевич“, обязательно хотят придумать что-нибудь необыкновенное и выходит всякая чепуха» (По воспоминаниям В. Булгакова. «Л. Н. Толстой в последний год его жизни»).

Письмо маленькой московской родственницы было не из этого сорта и начиналось вполне традиционно.

Люба Орлова… Любочка. Любопытно, сразу ли вспомнил Толстой, о ком идет речь?..

Через некоторое время младшая из сестер Орловых получила книжку «Кавказский пленник» с дарственной надписью: «Любочке Л. Толстой».

Почти вздорная мысль: почему все же это была не старшая, не Нонна, ведь она тоже, что называется, «подавала надежды», играла на скрипке и уж наверняка прочла к тому времени толстовские сказки. Бывшая на три года старше, не решилась вовремя выразить восхищение или же вообще это было не в ее характере? Она все время не совпадала, оставалась в стороне. Замкнутость, безразличие к положению на виду или просто положение старшей сестры как-то негласно, неназываемо оставляло ее в тени лучистого обаяния младшей?

Две девочки: тоненькая, темная «раевская» Нонна и крепенькая, в орловскую породу, Любочка.

Две сестры. Две судьбы — как два варианта одной жизни.

Обычное перекрестье: внешне ни на кого не похожая, Нонна обладала мягкостью и уступчивостью Петра Федоровича.

Люба, взяв от отца орловскую стать и голубые глаза, унаследовала хватку матери и ее небольшой рост.

Было в ней какое-то лобастое упорство.

Судьба, словно в предвидении этих воплощений, проводила подготовительную работу. Она проводила ее руками отца (в буквальном и переносном смысле) — владельца трех имений, перешедших к нему по строгановской ветви рода.

Как иные бывают подвержены запоям, загулам и другим приятным жизненным встряскам, Петр Федорович с азартом, равноценным его артистизму, играл в карты.

Он был честный игрок, но он был неудачливый игрок.

Однажды он явился домой, держась ровно и прямо, с рассеянно-безумной улыбкой на губах. Евгения Николаевна, хорошо понимавшая, что это могло значить, заперлась у себя и не выходила до середины следующего дня.

Вечером, тоном, каким признаются в святотатствах или прелюбодеяниях, он сообщил ей, что проиграл последнее из трех принадлежавших ему имений, что жизнь — вздор, и почему бы по этому случаю не выпить чаю и не сесть за рояль, — ему весь день напевалось это апухтинское: «Молчи, грусть, молчи»…

Маленькое лицо Евгении Николаевны окаменело, потом губы ее затряслись, а на следующий день, тщательно напудренная, она уже сидела за роялем, со снисходительным обожанием взглядывая на неудачливого игрока.

— Вот видишь, Женечка, — говорил Петр Федорович, одной фразой распахивая дверь новой эпохи, — хорошо все же, что я успел проиграть эти злосчастные имения, которые у нас теперь все равно бы отобрали!

Понятно, что сказано это было уже после переворота 17-го (затем повторялось неоднократно), в январе следующего года (по старому летосчислению). Любочке исполнилось шестнадцать — была она на три года моложе своей сестры и, как указывала спустя тридцать лет в своей машинописной автобиографии, родилась в 1902 году в семье служащего какого-то учетного ведомства, «после революции перешедшего на работу в РКА» — слева на полях против этих и без того более чем скупых строк имеется пометка: «Надо ли?»

Надо ли объяснять, в какое время это писалось? Что пятнадцать лет жизни, стоящие за этой сделанной рукой Орловой пометкой, могли бы потребовать слишком громоздких и неудобосказуемых сносок и комментариев? Что Петр Федорович совсем не сразу перешел на работу в РКА, а жил какое-то время с

семьей в имении Сватово, собственно уже переставшем быть имением, а превратившемся во что-то вроде запущенной подмосковной дачи, в место спасения от городской смуты. В какой бы растерянности ни пребывал этот человек, каждое утро его видели в роскошной шелковой куртке с золотыми кистями, подтянутого, улыбчивого, «в одеколоне», пытавшегося не относиться всерьез к чему бы то ни было — невнятице времени, недоеданию, нервозности Евгении Николаевны, к тому, что дочери, вынужденные забросить музыку, превращались в молочниц — сватовские коровы, спасшие семью от голодных обмороков, в конечном счете и определили судьбу старшей, Нонны.

По утрам, залив бидоны молоком, сестры отправлялись в город, благо Сватово располагалось совсем недалеко от Москвы. От тяжести бидонов суставы краснели, распухали — у Любочки это осталось на всю жизнь; и с того времени руки Орловой всегда выглядели старше ее самой — она не любила их, прятала, — у вас нет ни единого шанса разглядеть их в кадре.

На Божедомке, там, где теперь находится Театр армии (чью форму пятиконечной звезды способны оценить разве что небеса, а смертным пешеходам он предстает в виде абсурдного нагромождения каких-то выступов, балкончиков и колонн), располагались крохотные деревянные переулки. Несколько живших в этом районе семей и были клиентами сватовских молочниц.

Сестры Орловы несли молоко в Орловский тупик — в этом было что-то назойливо символическое, «говорящее»; тем не менее такой тупик действительно значился на картах тогдашней Москвы.

В тупике находился дом известного в то время краснодеревщика Веселова — мрачноватого вздорного человека, со всем своим многочисленным семейством еще кое-как удерживающегося на плаву относительного благополучия. Один из его сыновей — Сергей, во многом перенявший характер отца, — готовился к приходу молочниц особенно тщательно. Высокий и несколько угрюмый красавец, менее всего интересовавшийся ремеслом отца, он с разрешения сурового родителя в один из дней предложил сестрам чаю; в другой раз чай как-то незаметно слился с незамысловатым обедом; было очень тихо, чинно и неуютно. А через какое-то время, придав своему лицу драматическое выражение, Сергей буквально на несколько минут задержался возле лестницы с Нонной — худенькой, трепетной Нонной, которая так выгодно Отличалась от полноватой и, в общем, довольно простенькой на вид Любочки,

ждавшей ее во дворе, на теплом апрельском ветру.

Было условлено, что в следующий раз сестры дадут концерт: Люба — вокал и рояль, Нонна — скрипка, одна из дочерей Веселова тоже на чем-то играла. Когда тебе около двадцати, революции и перевороты воспринимаются служебным фоном собственной влюбленности, тем более что май — теплый, а лето — раннее, и после одного из концертов, замешкавшись, замолчав (говоруном он так и не стал), Сергей почувствовал, что больше не скажет ни слова, и тут же сделал Орловой предложение.

Это был странный брак. Это был дикий брак. Еще пару лет назад Евгения Николаевна сказала бы, что ни за что его не допустит. Теперь ей оставалось лишь сжимать руки и молчать.

Жених произвел на нее неприятное впечатление своей настороженной молчаливостью и странным выражением постоянного недовольства в глазах.

— Господи, о чем вы хоть с ним говорите? — спрашивала она Нонну, и та старательно вспоминала — действительно, о чем?

Это был на редкость молчаливый брак. Словно сам факт его заключения послужил сигналом какому-то необъяснимому обету молчания — только одному и способному продлить брак во времени.

И с точки зрения времени этот брак оказался недолгим.

С тех пор с музыкой для Нонны Орловой было покончено. В доме Веселовых (хоть и устраивались Там время от времени импровизированные концерты), удерживались некие патриархальные порядки. Практически же это выражалось в постоянной атмосфере какого-то едва сдерживаемого раздражения и беспокойства, всегда способного обернуться скандалом или серией мелких придирок. Сын оказался похожим на отца. Его только еще начинавшаяся инженерная карьера (вполне состоявшаяся в будущем) погружала жену в тягучее месиво тогдашнего быта; кроме того, постоянные переезды с места на место, неустроенность — их дочь (тоже Нонна) подолгу жила в семье младшей сестры, с Евгенией Николаевной и Петром Федоровичем. Муж хотел одного: чтобы жена сидела дома и варила щи. Она и варила эти бесконечные жирные щи, от одного упоминания которых бросало в дрожь Евгению Николаевну.

Она, Нонна, была очень молодой, и она любила Сергея какой-то особой, сугубо отечественной разновидностью этого чувства, когда жена не способна ни смягчить нрав мужа, ни раствориться в нем без остатка. Оставаясь собой, она приняла судьбу, и в этом не было ни малейшего надрыва, скорее напоминало какую-то не смертельную, но и неизлечимую болезнь или пожизненный траур, сигнализировавший младшей сестре: в эту сторону не, ходить, это

не твое. Вряд ли Любочка понимала смысл этих сигналов, скорее это было просто отталкиванием от опыта сестры из чувства самосохранения; тщеславию же пока отводилась должность статиста, участника бессловесной массовки — театральный лексикон в данном случае заполняет пробел, насыщенный смутными и довольно приблизительными мечтаниями.

Попросту говоря, она не знала, что делать. И никто из близких этого не знал. Учеба в Московской консерватории по классу рояля (у профессора А. П. Островского и К. А. Киппа) дала ей не ослепительно залитую сцену и сольные концерты, а темный прокуренный зал кинотеатра со скверным, почти невидимым для зрителей роялем. Единственная музыкальная надежда семьи зарабатывала тем, что сопровождала своей игрой фильмы. Директор кинотеатра изводил ее тем, что любил, подойдя сзади, дотронуться до руки, чуть повыше локтя. Она вздрагивала, улыбаясь отнюдь не самой кинематографической улыбкой, — надо было работать, работать, — большая часть денег шла на учебу в балетном техникуме Луначарского. Вряд ли она в то время рассчитывала стать актрисой, и это умение требовало какого-то продолжения, — какого? — она не очень понимала. Не всегда зная, что надо делать, она чувствовала, чего делать не следует. Ломиться в закрытые двери, за которыми во всю мощь звучала классическая музыка, она больше не собиралась.

В балетном техникуме она сбросила несколько килограммов, но, к счастью, так и не избавилась от своей, столь притягательной, полноватости. Потеря в весе со временем обернулась возможностью дополнительного заработка: она учила нэпманов танцам.

Мысль об актерской карьере с самого начала была окрашена в опереточные тона тех фильмов, которые Любочка сопровождала. Густо подведенные глаза, преувеличенная мимика, каратыгинский жест — все это сплеталось в довольно забавную комбинацию с опереточным же и трагикомическим бытом семьи.

Орловы перебрались в огромную коммуналку в проезде МХАТа. Петр Федорович пугал и очаровывал ее обитателей старорежимной курткой с кистями, одеколоном, всеми этими «голубчиками», «дорогой мой» и прочими литературными прелестями. Трудно избавиться от ощущения, что он воспринимал происходящее как затянувшийся анекдот, который все рассказывается, и деликатный слушатель, чтобы не обидеть бесплатного юмориста, начинает смеяться на всякий случай заранее, и смех его становится понемногу совершенно безумным. Мне иногда кажется, что именно это ощущение неправдоподобности, мнимой эпизодичности происходящего

сыграло с тогдашней интеллигенцией самую злую шутку, лишив ее не только воли, но и способности адекватного восприятия. Нет, все это уже слишком, чтобы могло продолжаться долго, — вот рефрен всевозможных мемуарно-свидетельских показаний.

С Евгенией Николаевной все было сложнее. Трезвая, жесткая, она быстро разобралась в окружающем безобразии, раз и навсегда определив его как пожизненную катастрофу. Впрочем, «разобралась» — не совсем точное слово, ибо она и не пыталась ни в чем разбираться: ее понимание происходящего выразилось в глухом и абсолютном отторжении, круговой обороне против всего нового. Она не детализировала, не углублялась. Происходившее с семьей, с дочерьми она воспринимала как личное оскорбление, проявление вселенского зла и, случалось, срывала его на домашних. Будь ее воля, она бы не выходила на улицу, заперлась в четырех стенах, когда б эти стены были достаточной прочности и непроницаемости. Но они не были таковыми. Ее бесило чудовищное татарское семейство, имевшее обыкновение время от времени устраивать какие-то варварские праздники в коридоре, с участием приехавших родственников; вечно рыдающая глупая сторожиха, при открытой двери кормившая грудью бордового заскорузлого младенца, но главное — стены, эти стены, пропускающие любые шероховатости пролетарского быта, невыносимые для обостренного музыкального слуха Евгении Николаевны. Можно представить ужас этой дамы, когда однажды (случалось и прежде) они с дочерью, причем в присутствии гостя, стали невольными слушательницами короткого и, видимо, не слишком убедительного соития пожилого и небрезгливого соседа, который возвестил о завершающей стадии акта с безымянной партнершей торжествующим, словесно обозначенным кликом.

Немудрено, что эта фарсовая акустика гнала Любу прочь из дома.

День ее был забит до предела. К игре в кинотеатрах, балетному техникуму и самостоятельным занятиям вокалом скоро добавились уроки актерского мастерства у педагога МХАТа Е. С. Телешовой.

У нее не очень-то получалось. Возможно потому, что сама она не очень-то представляла, что должно получиться в результате этого бесконечного и интенсивного обучения. В частности, выяснилось, что начинающая была лишена убедительных и явных проявлений драматизма, того самого нерва, за наличие которого так много прощается всем начинающим. Любочка много хлопотала лицом, суетилась, вскидывала брови.

— Простейшее упражнение: возьмите в руки воображаемое яблоко. Почувствуйте его тугую лакированную поверхность, или,

может быть, оно с мякишем гнильцы? Надкушенное? Уже покрывшееся ржавчинкой в выемке надкуса?

А теперь теннисный мяч. Пинг-понговый шарик. Возьмите пепельницу. Какой она формы? Откуда вы ее взяли? Только ничего не играйте. Есть в ней окурки? Нет? Запонка? Очень хорошо. Возьмите запонку. Я же говорю, не играйте!

А теперь дождь. Я говорю: дождь, а не ливень. Учитесь слушать… Допустим. Вам что, нравится стоять под дождем? Очень хорошо. Это лето? Осень? Моросящий, унылый… — нет, вы все время что-то играете! Не могу понять что. Лучше подумайте о том, во что вы одеты. Вы в лесу. Вряд ли в лесу ходят руки по швам. Начнем с грибов. Каких? Хороший вопрос. Подосиновик. Так, когда попадается гриб, вы каждый раз всплескиваете руками? Настоящий грибник, найдя гриб, подбирается к нему настороженно, боясь спугнуть привалившее счастье, и уже косит глазом в сторону, прощупывает, кружит, нет ли рядом, — да берите же его или — да — срезайте ножом. Подосиновик или белый? Ну так не держите его как зонтик. Дождь давно кончился, вы этого не заметили? Что? Не почувствовали? Чувствовать. Ужасное слово. Не надо ничего чувствовать. Сцена — это расчет, глазомер, трезвый ясный ум. Чувствовать будете потом. И то, в лучшем случае — на две-три секунды. Если успеете. Чувства — удел дилетантов. И гениев. О последних забудьте. Хотя бы на время. Господи, почему вы все время улыбаетесь?

— Потому что уже ничего не чувствую.

— Это прекрасно. Продолжим.

В ней было одно качество. Взявшись за что-нибудь, она стремилась все доводить до конца. За это прощается многое. Даже больше, чем за подлинный нерв. Это редкое качество, это крайне уважаемое качество.

Когда дошли до слова — то есть до басен, стихов и коротеньких отрывков, выяснилось, что ученица забыла про яблоко, про грибы, про дождь в лесу — про все, что она сама с таким рвением постигала. Видимо, считала, что началось главное: игра, а все предыдущее — только необходимая прелюдия, правила игры, ритуальная рутина.

Она все «показывала». Показывала лисицу, показывала ворону, и даже сыр. И почему-то, Читая, декламируя, она словно всему удивлялась — чему бы?

— Поверьте этому: «На ель ворона взгромоздясь…» Только не надо показывать, как она взгромоздилась. Это дано не многим. Просто увидьте и поверьте, что это произошло.

Лиса в Любочкином исполнении получалась глупо доброй, ворона полоумной. Это была игра поддавков, выставка

любительских приемов.

Чем поразила педагога эта милая девушка?

Тем, что она ни разу не расплакалась. Ни разу. Что бы ей не говорили, в который бы раз не прерывали и не заставляли начинать снова. В сущности, она была идеальной ученицей. В голове от приевшихся, потерявших смысл слов громоздился вороний грай, — между прочим, уроки были платные.

Как и балетный техникум.

Юбки, кофточки, шарфики, в которых она там появлялась, не должны были выглядеть дешево. Носить телогрейку, подпоясанную бечевкой, так, чтобы она выглядела как английский жакет или просто причудой состоятельного человека, — врожденное качество.

И через двадцать, и через сорок лет журналисты и молодые актеры задавали ей один и тот же вопрос — насчет секрета ее формы. Орлова выдавала этот секрет охотно и всем: утром в Течение полутора часов — балетный станок. Каждое утро в течение пятидесяти лет. Другой секрет — всеми способами не допускать всевозможные волнения и неурядицы, обходить их, уметь предугадывать — она унесла с собой. Впрочем, это она постигла не сразу.

Музыкальное сопровождение фильмов не такая уж ничтожная и низкооплачиваемая работа. Сеансы собирали полные залы.

Из 150 фильмов, выпущенных частными фирмами в 1918-м, не было ни одного, в котором хоть как-то упоминался октябрьский переворот. Масса экранизаций, салонно-мистических драм, всевозможных симпатичных надрывов — «Бурей жизни смятые», «Любовь поругана, задушена, разбита», «Смят и растоптан душистый цветок», «Не подходите к ней с вопросами» и т. д.

История русского дореволюционного кино забыта так основательно, что можно подумать, будто ее не было вообще. А между тем известный французский историк кино Жорж Садуль заметил, что «по количеству, а может, и по качеству картин русское кинопроизводство занимало одно из первых мест в мире». Иван Мозжухин бросал с экрана свой знаменитый «светлостальный» взгляд — по выражению Набокова, встретившего его перед эмиграцией в Крыму, уносимого лошадью со съемок «Хаджи-Мурата». Расправляя мощные крылья демонического плаща в «Сатане ликующем», Мозжухин не догадывался, что однажды стараниями трудолюбивого семнадцатилетнего инструктора губнадзора в Екатеринбурге превратится в средство неуклюжей агитки в пользу Советов.

Золотоволосому пареньку был поручен контроль за кинорепертуаром города. В фильмотеке Екатеринбурга хранились старые русские и зарубежные картины, в подавляющем большинстве не рассчитанные на пролетарскую серьезность властей. Молодой инструктор недрожащей рукой вырезал из них все, что не соответствовало революционному духу. Приходилось писать к старым и вредоносным картинам новые вступительные тексты, переделывать надписи и даже перемонтировать отдельные эпизоды. Эта жульническая перелицовка, позволявшая придать старой продукции товарный вид новой эпохи, так захватила юношу, что вскоре репертуар города был наводнен странноватыми монстрами — этакой кино-«Герникой», предвосхитившей знакомство ее автора с Пикассо.

Забавная параллель. В Москве молодая Орлова сопровождала игрой на рояле фильмы того же толка, что и те, которые с юношеским упоением выворачивались наизнанку семнадцатилетним цензором Григорием Александровым.

Глава 4

И я лечу, преград не зная,
Над морем жизни пролетая,
Как чайка над пучиной вод.
Противоречия меня соткали
—
Противоречий нет во мне.
Меня ведь нет —
Меня солгали.
Я наяву живу во сне.

Стихи семнадцатилетнего поэта Григория Александрова

Родившись в 1903 году в Екатеринбурге, в семье уральского горнорабочего, мечтавшего дать детям образование (а средств на учение не было), двенадцатилетний Гриша был определен на работу в городской театр. Как тогда писали, он много испытал, многое испробовал. Рассыльный, помощник бутафора, помощник осветителя. После победы Советов Гриша поступил на курсы режиссеров рабочекрестьянского театра. В это же время (а это было время наступления на Екатеринбург адмирала Колчака) к дому — по выражению Александрова — прибился крепенький, сердитого нрава паренек. Имя прибившегося паренька было Иван Пырьев. В ноябре 19-го после отступления Колчака Гриша с Ваней принялись налаживать художественную самодеятельность в таком интересном месте, как клуб ЧК.

Как видно, наладили они ее изрядно — по окончании курсов и по рекомендации «органов» Александрова послали руководить фронтовым театром в 3-й революционной армии. Работа была такая — ночью писали пьесу, днем ее ставили, вечером играли спектакль. Вот слова одной из их пьес:

Сами станем королями,
Будет хлеб у нас у всех.
Завладеем мы полями.
Мир услышит вольный смех.

Сцена помещалась на железнодорожной платформе, чтобы

артистам было куда прятаться во время обстрелов. Декорации изготовлялись из уральского железа и всякого реквизированного добра. В глухомани одной из шадринских деревень играли в здании школы — первый спектакль в здешних местах. Перепуганные крестьяне стали свидетелями первых режиссерских опытов будущего кинематографиста. По его замыслу предполагался такой эффектный финал: действующие лица выхватывали сабли — разумеется, настоящие, других не было — и замахивались на зрительный зал, как на воображаемого противника. Лихая эта мизансцена дала непредвиденный результат: запуганное население, увидев в руках красноармейцев оружие, наконец-то сообразило, для чего его согнали в школу, и стало молча и быстро выпрыгивать в окна. Зал опустел, представление удалось.

Вернувшись с театра военных действий, молодой Григорий организует все с тем же Пырьевым (видимо, не настолько революционно продвинутым) детский театр. «Суд над Епископом» — скороспелый и вряд ли пригодный к употреблению плод нескольких ночей — был густо унавожен лозунгами типа: «Ломай застывшие традиции!» — из Москвы поступали донесения о хулиганствах Маяковского и новаторстве Мейерхольда. Александров с несколькими другими энтузиастами хулиганили по-своему. Члены клуба «ХЛАМ» (Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты), они отправлялись на галерку театра или концертного зала, и, когда беззащитный тенор, надувая зоб, вступал:

За милых женщин,
Прелестных женщин,
Любивших нас хотя бы раз! —

вся банда начинала свистеть, шикать, греметь трещотками. Их выгоняли, они появлялись снова.

Под впечатлением рассказов о Маяковском александровская компания ходила босиком с ранней весны до поздней осени, носила длинные волосы и синие блузы с неприлично широкими штанами.

Приезжавшие в Екатеринбург театральные труппы, естественно, не знали в лицо молодого инструктора, и вот он с начальственным видом появлялся — босоногий мальчишка, от которого зависело утверждение или запрет привезенного спектакля.

«За принципиальное хождение босиком меня звали в театре „босоногим комиссаром“», — с нескрываемой ностальгией по

своему цензорскому прошлому вспоминал Александров в своей книге «Эпоха кино».

В поощрение всех этих художеств политотдел армии направил его и Пырьева в Москву. Юных активистов премировали трофейными шинелями, командирскими шапками и сапогами. Вместо денег выдали соль, которую можно было выменять на хлеб. Дров в поезде хватило лишь до Лосиноостровской; в Москву на Ярославский вокзал они пришли по шпалам.

Два предприимчивых провинциала больше всего удивились бодро бегущему по привокзальной площади трамваю. Весь первый день в Москве они с Пырьевым, как беспризорные малолетки, с наслаждением катались, прицепившись к трамвайным буферам. В котомке у Александрова имелось рекомендательное письмо к Горькому и стихи, приблизительно такого же содержания, что выставлены в эпиграф этой главы («Я наяву живу во сне…»).

Смущенный напором, безнадежно занятый и не понимавший, чего от него хотят эти «футуристы», Горький куда-то звонил, кого-то просил, но ничего из того не вышло, в сущности, Александрову и Пырьеву было все равно, с чего начинать, лишь бы начать.

Актерство — относительно надежное прибежище для натур улыбчивых, бойких, одаренных всем понемножку.

Молодые провинциалы метались среди бесчисленных мутных течений и измов того времени, держали приемные экзамены всюду, где бы они ни объявлялись: Камерный театр, Театр революции, 1-я и 2-я Художественные студии, Грибоедовская, Пушкинская и т. д.

В 3-й студии Вахтангов предложил золотоволосому пареньку этюд: петух ухаживает за курицей. Допущенный после этого на второй тур Александров обиделся и не пришел. Заниматься подобными зоологическими глупостями во время революционных горений казалось ему недостойным.

В театре Пролеткульта они какое-то время усердно посещали лекции Маяковского. Ходили в кино, где видели и старые ленты — с мозжухинской бровью и сатанинской усмешкой, и новые советские кинохроники. Любопытно, кто сопровождал эти сеансы игрой на рояле? Возможно, встреча с Орловой могла бы произойти двенадцатью годами раньше намеченного судьбой срока. Она не произошла, зато состоялась другая.

Осенью 1921 года, поднимаясь по лестнице в театре Пролеткульт для участия в уроке биомеханики (изобретенной В. Э. Мейерхольдом для физической тренировки актеров), Александров заметил взъерошенного большеголового человека, следовавшего в том же направлении с пачкой книг под мышкой.

— Вы знаете, что такое биомеханика? — внезапно спросил незнакомец таким диким, неправдоподобно высоким голосом, что трудно было удержаться, чтобы не захохотать.

— Еще нет.

— Когда чего-нибудь не знаешь, начинай это преподавать.

Двадцатичетырехлетнего Эйзенштейна звали в театре «Стариком» и исключительно по имени-отчеству.

Спустя четверть века «Старик» вспоминал о появлении екатеринбургских друзей в Пролеткульте так:

«Два однокашника. Два друга. Оба из Свердловска.

Один кудлатый, с челкой. Другой посуше, поджарый и стриженый.

Оба прочли мне и покойному В. Смышляеву какие стихи.

Что-то сымпровизировали. И с восторгом были приняты в труппу.

Один был голубоглаз, обходителен и мягок. В дальнейшем безупречно балансировал на проволоке.

Другой был груб и непримирим. Склонен к громовому скандированию строк Маяковского и к кулачному бою больше, чем к боксу, к прискорбию для него закованному в строго очерченные приемы и этические правила…

Сейчас они оба орденоносцы и лауреаты.

Один — Григорий Александров.

Другой — Иван Пырьев».

По указанию Эйзенштейна, в спектакле «Мексиканец» в сцене бокса оба действительно дрались всерьез, в кровь разбивая друг другу носы.

В «Женитьбе» Гоголя, поставленной актрисой МХАТа О. В. Гзовской, Александров играл Жевакина. Исполнение роли превратилось в сплошное хождение на голове, бесконечные прыжки и выкрикивание текста, — не эту ли, к слову, «Женитьбу» наблюдали Бендер с Кисой по ходу своей погони за стульями?

«Женитьбу» сдавали К. С. Станиславскому. После показа он долго сидел молча, вероятно, раздумывая над тем, как бы повежливее отделаться от этих шумных, спортивно подготовленных молодых людей.

Пятеро актеров, принятых осенью 1921-го в Пролеткульт: Александр Левшин, Александр Антонов, Михаил Гоморов, Максим Штраух и Григорий Александров — впоследствии станут ассистентами кинорежиссера Эйзенштейна.

А начинали они с бродячего театра «ПереТру» (Передвижная Труппа: «Терпение и труд…»), который, однако, совсем недолго и без особого успеха «бродил». Вскоре он обосновался на Воздвиженке, в бывшем особняке А. А. Морозова, в доме-

раковине, который неразборчиво ютил в своих стенах самые взаимоисключающие течения и веяния: преподававшего здесь свою систему Станиславского и начинающего режиссера Мейерхольда; Форрегера, призывавшего к футуристическому театру, и драматурга (а по совместительству наркома просвещения) Луначарского; будущие лефортовцы выкрикивали тут свои лозунги про отказ от прошлого, а Михаил Чехов, развивая систему Станиславского, преподавал методику йогов.

Эйзенштейновская пятерка усердно изучала марксизм, приправленный теорией психоанализа Фрейда, — смесь, если вдуматься, столь же гремучая, сколь и закономерная.

Результатом этих штудий стало действо

на ВСЯКОГО
мудреца
ДОВОЛЬНО
простоты.

Набранные аршинными буквами слова ВСЯКОГО ДОВОЛЬНО определили высоту творческих задач спектакля.

Действие было перенесено в эмиграцию. Городулин превратился в фашиста, Крутицкий в Жоффа, Мамаев в Милюкова — все в таком духе. От текстов Островского осталось только то, что было пригодно к пародированию, то есть около 99 %.

Александров в роли Галутвина, международного авантюриста без определенных занятий, в черной полумаске с зелеными электрическими глазами, во фраке и в цилиндре летал на трапеции, стоял на голове, ходил на проволоке (однажды чуть было не сорвался в переполненный зал), проделывал еще множество подобных фокусов. Впоследствии под всю эту молодежную свистопляску был подведен методологический базис, получивший название «монтаж аттракционов».

В стремлении удивить, обогатить спектакль эйзенштейновцы решили превратить дневник Глумова в киноленту.

«Кинодневник» стал их первым фильмом. Его смастерили под впечатлением заграничных боевиков — все те же погони, стрельба, мордобой; были предусмотрены такие простенькие вещи, как балансирование на карнизах крыш, прыжки с аэропланов и многое другое в том же духе, — операторы один за другим отказывались снимать эйзенштейновские фантазмы по причине их технической неосуществимости. В конце концов их «деловито и спокойно снял Б. Франциссон», вспоминал Александров в своей книге «Эпоха кино».

Отрывки из этого фильма чудом сохранились.

Пырьев и Штраух в клоунских костюмах крутят хвост ослу.

Александров в своей полумаске лезет на островерхую башню морозовского особняка, потом, стоя у афиши во фраке, раскланивается направо и налево. Неподалеку в ужасающем мешковатом костюме, с большой растрепанной головой, кланяется Эйзенштейн.

Декрет о национализации частной кинопромышленности вышел 27 августа 1919 года. В сентябре того же года начала действовать Московская государственная школа кинематографистов под руководством В. Гардина. Через пару лет вышел первый советский художественный фильм «Серп и молот»: история угнетенного крестьянина Ивана Горбова и его детей, одного из которых играл Всеволод Пудовкин — в то время студент киношколы.

В январе 1921-го еще не добитый всеми своими параличами Ленин направляет сердитую директиву, которую стоит процитировать:

«Наркомпрос должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело..

Все ленты, которые демонстрируются в РСФСР, должны быть зарегистрированы и занумерованы в Наркомпросе. Для каждой программы кинопредставления должна быть установлена определенная пропорция:

а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и

б) под фирмой „из жизни народов всех стран“ — картины специально пропагандистского содержания, как-то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций, голодающие Берлина и т. д. и т. д.

…Специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна».

Нэповская «оттепель», отогревшая кинопрокатчиков и давшая работу скромной аккомпаниаторше Л. Орловой, вскоре обернулась привычными «заморозками» — в марте 1923 года помогавший своему патрону Александров занимался привычным делом — перемонтировал в особняке на углу Тверской и Станкевича старые ленты на новый, революционный лад.

Любопытно, вспоминала ли народная артистка СССР Любовь Орлова те фильмы — «Доктора Мабузе», например, со знаменитым Клаем Рогге, — которые в расторопных руках молодого Григория Васильевича превращались в пламенные

агитки?

Вскоре она смогла оставить аккомпаниаторство. Курс актерского мастерства у Телешовой был пройден.

В Москве середины двадцатых существовал только один театр, в котором могли бы воплотиться мечты Орловой о музыкально-артистической карьере.

В студию при Московском Художественном театре, созданную В. И. Немировичем-Данченко еще в 1918 году, она пришла во время ее реорганизации, точнее, в момент создания на ее основе Музыкального театра (1926 г.), получившего вскоре имя его основателя. Пришла, скорее всего, с ведома и по протекции своего педагога Е. С. Телешовой. Двадцатичетырехлетняя Орлова была принята хористкой.

Немирович-Данченко был для нее фигурой полумифической, эфирной, чисто условно связанной с обстоятельствами земного бытия, — «великий режиссер, выдающийся драматург, известный писатель». Это было так далеко и так пугающе отзывалось тишиной мхатовских пауз, что поначалу она просто боялась попадаться ему на глаза.

Это было время, когда артистку, застигнутую в фойе за жеванием дежурного бутерброда, без лишнего шума убирали из театра. Хождение на цыпочках — не выдумка и не преувеличение, а укорененный стиль тех, кому это было удобно и кто имел на это некоторые основания.

Репетиции проходили тихо, как в библиотеке или у постели больного.

Говорили, что Немирович особенно тонко и удачно показывал женщин, то есть женские роли.

Говорили, что много лет спустя во время застолья — в пересыпку с рассказами и анекдотами мужа — Орлова призналась, что с какого-то момента стала все чаще ловить на себе заинтересованнопристальный взгляд своего руководителя. В отличие от Станиславского, красневшего при виде полуголой Дункан, Немирович отлично умел вгонять в краску хорошеньких дебютанток.

В один из дней Орловой передали, что Владимир Иванович хотел бы встретиться с ней и поговорить.

Перебирая в уме возможные прегрешения, она вошла в его кабинет пурпурно-красная, точно в гриме, с «предательски дрожащей нижней губой». Немирович взглянул на нее ободряюще и загадочно. Он предложил ей сесть. Предположил, что она неважно себя чувствует. Не кажется ли ей, что она может куда больше того, что делает сейчас? Последовал еще ряд

предположений и предложений. Он хотел, чтобы она выбрала какую-нибудь из крупных ролей репертуара для индивидуального исполнения. Ему казалось, что она этого заслуживает.

— Да не волнуйтесь вы так, на вас же лица нет! — сказал Немирович-Данченко, дотронувшись до ее плеча и тут же обращая этот жест в отеческое похлопывание.

— Я уже кое-что разучила, — чуть слышно пролепетала артистка.

На фотографиях того времени она запечатлена в весьма пикантной обтягивающей блузке и неожиданно короткой, в шашечку юбке, открывающей упругие, в белых чулках ноги. Выглядит она довольно игриво, довольно кокетливо.

Об опереточном периоде Орлова впоследствии говорила не часто и, судя по всему, не слишком охотно. Ограничивалась перечислением ролей и общими словами благодарности учителям, в частности — К. И. Котлубай, в течение полугода готовившей с дебютанткой Периколу — первую главную роль, которую артистка кордебалета и хора получила вскоре после показа Немировичу-Данченко.

Орлова вообще была не из тех, кто любит предаваться воспоминаниям. Тем более о том вязком времени выживания и безвестности, которое она на общих основаниях разделила с другими. Впрочем, от других ее уже кое-что отличало.

Когда сбывается чья-то судьба, придирчивые соратники по былому бесславию (если они не полные дураки и законченные завистники), начинают задним числом «открывать» для себя те черты характера сбывшегося удачника, на которые не обращали внимания прежде.

Что они могли бы вспомнить — эти давно исчезнувшие, точно никогда и не существовавшие, братья по цеху? Две-три опереточные байки, романтические анекдоты про Немировича, который однажды заметил хорошенькую шатенку — большую труженицу, не вылезавшую из театра: она все время что-то готовила, разучивала, повторяла, и никакого апломба, сама кротость, усердие, и в то же время была она не то что недосягаемая, нет, держала дистанцию, умела так посмотреть, что рука сама собой убиралась с плеча.

В письмах к драматургу К. А. Липскерову из Ленинграда с гастролей, в начале лета 1928 года (еще до всех ролей, до Периколы), Орлова сообщает, что Карменсита идет с большим успехом и просит выслать ей текст для самостоятельного номера: «Владимир Иванович (Немирович-Данченко) знает, что я хочу сделать свой опыт — связать танец и песню. Он заинтересован…»

Заинтересованность, видимо, была достаточно серьезной.

После успеха в «Периколе» Орлова получила сразу несколько ролей: Серполетты в «Корневильских колоколах», Жоржетты в «Соломенной шляпке», Герсильи в оперетте «Дочь Анго».

Пройдет немного времени, и Немирович-Данченко подарит молодой премьерше свой портрет с надписью: «Талантливой актрисе и милому человеку Любови Петровне Орловой с лучшими пожеланиями». Появится все то, что называется положением в театре, и даже некоторая известность… и деньги. И как-то летом она сделает родителям подарок — подарок, который мог бы дать ей возможность немного отдохнуть, побыть одной, — одним словом, она купила им путевки в дом отдыха.

Начались долгие пересуды, взвешивание всех за и против этого нешуточного предприятия, паника Евгении Николаевны и осторожные увещевания Петра Федоровича, — все висело на волоске. Наконец удалось убедить Евгению Николаевну, что подмосковный санаторий — не Соловки и не лечебница для буйнопомешанных.

Были нервные сборы — младшая дочь все пыталась придать им рациональный характер, — масса абсурдных вещей, увозимых с собой точно на зимовку, снова отчаяние и паника, и встречные доводы, и контраргументы.

— Это безумие, сплошное безумие, — вскрикивала Евгения Николаевна, демонстративно не принимая участия в сборах, усаживаясь в кресло посреди несобранных баулов и саквояжей, в то время как Петр Федорович педантично отслеживал по карте предстоящий маршрут — что-то там у него не сходилось, не вытанцовывалось, — карта была подробная, честная, успевшая состариться с дореволюционных времен.

А потом наступило утро, долгожданное, серенькое, набухшее сыростью в последний момент отмененного дождя, с предчувствием свободы, как бывало в детстве, перед каникулами в самом начале июня. И на вокзале, когда небо расшторили и показалось солнце, вдруг быстро кольнуло жалостью к ним, с нелепой чинностью располагавшимся в переполненном вагоне. На станции родителей должны были встретить — все было продумано и учтено.

Санаторий, до которого они благополучно добрались, встречал их бравурными маршами. На залитой солнцем площадке перед главным корпусом под темпераментную музыку приседали, кланялись, разводили руками, принимали различные физкультурные позы десятка четыре мужчин разного возраста и телосложения. Это были обычные, малопримечательные мужчины, работники среднего звена на отдыхе, но сердце бывшего статского советника гневно заколотилось: все они

производили свои физкультурные манипуляции в чудовищных безразмерных трусах — оскорбительных и одинаковых, точно выданных им в каком-то похабном распределителе — вместе со спецпайком и путевкой.

— Что?! Мужчины в белье? При моей Женечке! — закричал Петр Федорович. — Немедленно назад! На станцию, домой!

И все захлопнулось — надежды на трехнедельную летнюю паузу, на уютное одиночество, на тишину.

Из этой тишины — недоговоренностей, умолчаний, которыми окружен ранний период жизни Орловой, — и возникает некая сухощавая фигура, отбрасывающая свою печальную тень на ее прошлое. Все, что связано с ней, станет по крайней мере одной из трех абсолютно запретных тем, не подлежащих обсуждению даже с самыми близкими. Запрет, негласно наложенный на две другие: родословную и болезнь (приведшую к смерти), должен был неумолимо выделить актрису из разряда смертных, без видимого зазора соединив Орлову с ее экранными воплощениями. Все, что этому не способствовало, отбрасывалось как неподошедшие по цветовой гамме перчатки (за которыми много лет спустя она полетит в Париж — всего на пару дней, чтобы только их и купить).

Легкого упоминания удостаивалось детство, почти никакого — юность; двадцатые годы, музыкальный театр — как игривое пожатие руки перед настоящим свиданием.

Настоящее — было впереди.

1925-й? 1926-й? О времени их знакомства можно говорить лишь гадательно.

Этот худощавый, высокий человек с небольшим прибалтийским акцентом вошел в ее жизнь так же деликатно, как и исчез из нее. Оба сделали все возможное, чтобы в слуховое окно времени не нанесло чего-либо из прошлого, будь то календарные листки с точными датами или просто клочки бумаги с двумя-тремя неосторожными или нерасторопными фразами.

У обоих имелись на то свои причины — несопоставимые, неравноценные, неравнозначные.

В 1926 году Андрей Каспарович Берзин, голубоглазый латыш с военной выправкой и ростом, не уступавшим отцу Орловой — Петру Федоровичу, служил в Наркомземе, руководя всей работой этого ведомства по линии производственного кредитования.

Говорили, что их познакомили в театре.

А где еще? Во всяком случае, лишь театр мог стать поводом к знакомству (не Наркомзем же?), очень быстро освободившемуся от налета банальной интрижки.

Провожая актрису после спектаклей, в один из вечеров он был представлен родителям. Из огромной коммуналки в проезде Художественного театра Орловы к тому времени перебрались в отдельную квартиру в Гагаринском переулке.

Берзин приятно удивил домашних умом, внятностью, сдержанными манерами северянина, в которых — при известном настроении — угадывалось нечто аристократическое.

А между тем был он сыном рыбака, впоследствии — рабочего Сормовского завода. Шестнадцатилетним юнгой на океанском грузовом пароходе «Дельта» (немецкого, кстати, пароходства) отправился в девятимесячное плавание с заходами в порты Англии, Голландии и Франции. Может быть, этот романтический маринистский фрагмент его биографии стал чем-то вроде визитной карточки при первом знакомстве с Орловой. Дальше — никакого моря, только земля, земля.

В 1910 году семнадцатилетний Берзин поступил в Земельно-аграрное училище в Горы Горецке. «Собственные заработки уроками, работа помощником землемера в каникулярное время, ограниченная материальная помощь отца и старшего брата, — читаем мы в его кратком и грустном жизнеописании, — дали возможность в 1914 году окончить курс со званием землемера-агронома».

Дальше учеба в Рижском политехническом институте, работа землемером и членство в каких-то землеустроительных комиссиях.

Осенью Берзина призывают в армию. В бесчисленных кафкианских листках по учету кадров советского времени в графе «Образование» у него значилось — незаконченное высшее. Кроме того, он всякий раз вынужден был помечать специально, что в течение года служил в старой армии в звании прапорщика на должности комроты.

Участвовал ли в боях времен гражданской войны?

Прочерк.

Служил ли в войсках или учреждениях белых правительств?

Не служил.

Революционные завихрения выводят его в председатели совета солдатских депутатов нижегородского гарнизона. После ликвидации восстания он уволен из полка в резерв.

После октябрьского переворота Берзин возглавляет губернский земельный комитет; первые советские хозяйства и сельскохозяйственные артели Нижегородской губернии — результат его деятельности. Отмеченный начальством, он по инициативе В. А. Поссе переводится в Наркомзем, где его карьера скоро делается вертикальной. 1922 год ставит в ней первую

крестообразную пометку. Нэп Берзин воспринял без всякого воодушевления, выступив против наркомземовских установок. В результате — вынужден был уйти с руководящего поста на более расплывчатую и удаленную от практического дела должность. И хотя его карьера вновь очень быстро поползла вверх, вряд ли эти выступления были ему забыты и прощены.

Арестовывали ли его в этот период?

Судя по семейным рассказам, первого мужа Орловой таскали в ОГПУ чуть ли не на всех должностях и постах, которые он занимал. Его забирали на три дня, на три недели, на месяц. И всякий раз обходилось.

Когда Орлова, став его женой, переехала к нему в Колпачный переулок, в прихожей квартиры уже стоял специальный чемоданчик со стандартным набором арестантских вещей. Чемоданчик этот всегда находился в деле.

Родственники и знакомые, подходя к дому, часто видели: а) — Андрея Каспаровича, держащегося очень прямо, увозят в тюрьму на извозчике; б) — Андрей Каспарович так же невозмутимо, точно речь шла о банальной командировке, на извозчике же из тюрьмы возвращается.

Понимал ли он, чем могут кончиться эти извозчичьи разъезды? И чем они отзовутся в судьбе его молодой жены?

Конечно же понимал.

Его отношение к ней было окрашено в рыцарские тона абсолютного обожания. Ее театр, ее занятия он принимал скорее на веру, как некое овеществленное следствие этого обожания, его праздничное, рампой подсвеченное продолжение.

Его не было на премьере «Периколы», когда в директорской ложе находились не только родители жены — Евгения Николаевна и Петр Федорович, но и сестра Нонна с мужем и маленькой дочкой, тоже Нонной. Перед началом к ним присоединился Немирович-Данченко, чье заинтересованное внимание к Орловой приняло такие отчетливые формы, что он считал для себя возможным просидеть с родственниками прелестной дебютантки весь спектакль, держа на коленях ее маленькую племянницу.

Где, спрашивается, был муж? Там, куда его время от времени возили на извозчике?

И что тогда испытывала готовящаяся к выходу — всегда такая закрытая, непроницаемая — Орлова?

Позднее, когда был арестован (и вскоре отпущен) муж любимой сестры — Сергей Веселов, его мрачноватое и покорное семейство восприняло это обреченно, как свершившийся факт. Орлова буквально ворвалась в дом его родителей и устроила

грандиозный, не слишком укладывающийся в рамки ее характера скандал: «Почему ничего не делается, когда ваш сын и брат (сестрам) в беде?»

Не думается, чтоб на такой разнос имела право женщина, в свое время не сделавшая ничего для освобождения своего собственного мужа.

Учитывая некоторую двусмысленность ситуации, вряд ли она действовала через своего влиятельного патрона Немировича-Данченко, к тому времени уже изрядно напуганного.

Ясно одно: с какого-то момента она поняла, что рассчитывать может только на себя. И ставить следует прежде всего на свою судьбу.

В 1928 году (время первых ролей в театре) Орловой было двадцать шесть, Берзину — тридцать пять.

В Наркомземе он был назначен членом президиума земплана и председателем секции финансирования сельского хозяйства. Практически он руководил всей системой земельных органов по финансированию сельского хозяйства. Параллельно состоял действительным членом Научно-исследовательского института сельского хозяйства. Опубликовал несколько статей и очерков, поддерживающих установки профессоров Кондратьева, Макарова и Челинцева (в скором времени ставших его подельниками), которые защищали «минималистские темпы коллективизации».

В Наркомземе в ту пору трудился небезызвестный Николай Иванович Ежов, крохотный, фиалковоглазый человечек, большой любитель заливистого пения под гармошку — в проекции шеф НКВД. Не сказать, чтоб они с Берзиным были хорошо знакомы, в характере Ежова было что-то от хулигана-малолетки, из тех, что задирают «больших», в то время как шпана постарше стоит наготове в подворотне, но вряд ли они не знали друг друга.

Между прочим, о нравах своего будущего ведомства Николай Иванович знал не понаслышке. Его жена — сотрудница отдела субтропических растений в Наркомземе — на следующий день после приказа о его повышении в должности была аккуратно и окончательно изъята органами, больше о ней никогда не слышали.

Странный это был год, 1930-й. Отгремело уже знаменитое Шахтинское дело — публичное, с саморазоблачениями подсудимых. Уже осатаневшие гепеушники, не дожидаясь инструкции о спецмерах воздействия, рубили по шеям ребром ладони и отбивали почки, и логика самооговора, распределение функций между палачом и жертвой принималось большей частью подсудимых.

В конце 1930-го проводится еще более тонко

отрежиссированный процесс Промпартии, где уже все без исключения валят на себя любую абракадабру, и перед угрюмым взором пролетария возникает чудовищное хитросплетение всех прежде разоблаченных заговоров и вредительств, завязанных с Милюковым, Рябушинским, Пуанкаре и прочее…

И вот вдогонку Промпартии готовится очередной грандиозный процесс Трудовой крестьянской партии (ТКП), не существовавшей в природе организации невиданной подрывной мощи, состоящей из сельской интеллигенции, деятелей сельхоз и потребкооперации и, разумеется, верхушки Наркомзема. На процессе Промпартии не раз упоминалась ТКП, как уже взятая в следственный оборот. Андрей Берзин был арестован в конце 1930 года с соблюдением всех сопутствующих деталей режиссуры и реквизита: чемоданчик, извозчик, конвойные.

На этот раз дело не обошлось ни тремя днями, ни тремя неделями. Следствие длилось по май 1931 года. Имелись уже тысячи показаний сознавшихся, саморазоблачившихся, известно, что общее число сельхоздиверсантов намеревались довести до двухсот тысяч. Во главе «заговора» значились: А. В. Чаянов, будущий «премьер-министр» республики Н. Д. Кондратьев, Л. Н. Юровский, Макаров, А. Дояренко. Андрей Берзин шел вслед за ними.

И все же этот 1930 год, как и начало следующего, был довольно странным временем.

В какую-то из своих мутных ночей Сталин вдруг все отменил. Солженицын в «Архипелаге» объясняет это тем, что Вождь Народов решил не размениваться на какие-то там двести тысяч, когда в скором времени вся деревня и так должна была вымереть. Не очень, кажется, стройно, но ничего другого пока нет. Известно только, что в одну ночь пропал годовой труд ведомства товарища Ягоды. «Сознавшимся» предложили отказаться от своих показаний, сколько же это счастливцев вернулось, пусть и ненадолго, домой!

От крестьянской партии ничего не осталось, кроме небольшой группы Кондратьева — Чаянова, в которую вошел и Берзин. Судили их через коллегию ОГПУ.

Андрей Каспарович был приговорен к трем годам ссылки, которую он отбывал в Семипалатинске.

Какой степенью помощи следствию объясняется сравнительная мягкость приговора, неизвестно.

В Семипалатинской межрайконторе Берзин работал экономистом-плановиком. Потом в качестве старшего экономиста был зачислен в Облплан — это был период организации Восточно-Казахстанской области. Писал статьи, очерки. «Анализ

животноводства по переписи 1932 года»; «Анализ предварительных итогов развития…»; еще какой-то анализ…

Тот, кто бывал в этих безлесых, оголенных краях, не забудет неизменно угрюмого выражения зимней казахстанской степи или ее осатанелого летнего жара. Жалкие, сводящие с ума просторы.

«Низовая работа наглядно показала мне ошибочность тех установок и взглядов, защитником и проводником которых я был последнее время в Наркомземе. Пересмотром своих идеологических позиций, отказом от ошибочных взглядов я обеспечил себе возможность активного участия в социалистическом строительстве. За практическую же свою работу я был награжден званием ударника и дважды премирован денежной премией».

Это из все того же краткого жизнеописания 1934 года.

«Идеологически перевооружившись, я в июне 1932 года выступил с политической декларацией и 14 сентября 32-го был досрочно освобожден из ссылки».

Последнюю дату стоит запомнить.

Дальше.

«В феврале 1933-го вернулся на работу в В. К. Облплан и занял должность руководителя сельскохозяйственного сектора».

Две эти даты: сентябрь 32-го и февраль 33-го — обозначили, может быть, самый драматичный и загадочный период в жизни Орловой.

В эти полгода она сделала свой выбор, определивший не только судьбу мужа, но и смысл, стиль, направленность ее собственной жизни и жизни ее близких.

Знал ли досрочно освободившийся из ссылки Берзин, что возвращаться ему уже не к кому и незачем? Или он понял это лишь в начале 33-го года, в Москве?

Да ездил ли он вообще в Москву? Был ли у них с Орловой какой-то решающий разговор?

Этого, может быть, мы никогда не узнаем.

В жизнеописании, датированном сентябрем 1934 года, он ни разу не упоминает не то что имя жены, но вообще ни слова не говорит о браке. В семейных воспоминаниях, пусть даже и сдобренных патокой, Берзин возникает как человек подчеркнутого великодушия и жертвенности.

Есть только одно приемлемое и во многих отношениях правдоподобное объяснение этой ситуации.

Затерянный в семипалатинской глуши сорокалетний ссыльный Андрей Каспарович Берзин, вполне сознающий, какая тень протягивается от него в жизнь Орловой, — этот человек, потерявший все, кроме права на поступок, совершил его, став

инициатором — не разрыва, нет, — ухода, позднее оформленного как развод.

Он ушел из ее жизни тихо, не хлопнув дверью, по-английски, по-прибалтийски, как угодно, не загромоздив эту жизнь опасными упоминаниями и пометками.

Но было и еще одно обстоятельство, которое не могло не сказаться на его решении.

В 1933 году Орлову видели в обществе некоего немецкого дипломата. Она и не пыталась скрывать свою связь с немцем — сколько раз он подвозил ее на новеньком «мерседесе» к дому в Гагаринском переулке, — и родители обмирали от страха. Конец Веймарской республики и появление Александрова практически синхронно свели шансы немца к нулю.

— Пришло время устраивать жизнь, — с германской рассудительностью будто бы сказал он однажды русской подруге, имея в виду соперника-кинорежиссера, а не политику. О том, как он сам устроился при Гитлере, и устроился ли он вообще, история умалчивает.

К Берзину все это не имело уже никакого отношения.

На службу в семипалатинскую контору, теперь уже вольнонаемным, он поступил в феврале 1934 года, за несколько месяцев до первой встречи Орловой с Александровым.

«Я увидела голубоглазого золотоволосого Бога, и все было кончено» — фраза, произнесенная актрисой, вспоминавшей об этой встрече, кроме банального лирического отзвука, возможно, имеет свой строгий смысл. Конец всем сомнениям и угрызениям, конец всем расчетам и необходимости выбирать. Все было выбрано за нее. Подобную фразу могла произнести только женщина. Женщиной она и оставалась в первую очередь.

Семейные рассказы — вещь занимательная, но часто — ненадежная. Бесшумное и деликатное самоустранение первого мужа Орловой со временем было принято за его безвылазное — вплоть до конца сороковых — пребывание в казахстанской глуши.

А между тем он вернулся в Москву. Вернулся довольно скоро — не позднее сентября 1934-го. В октябре его вновь принимают на работу в Наркомзем — краткое жизнеописание понадобилось как раз для зачисления Берзина на скромную должность старшего консультанта финансового сектора.

Последняя запись в личном листке по учету кадров относится к августу 37-го года. В прилагаемой характеристике с грифом «Секретно» помимо прочего сказано:

«…За время работы в ПФО (планово-финансовый отдел) все производственные задания и работы выполняет добросовестно. По общественной линии не несет определенной нагрузки, однако

отдельные поручения выполняет добросовестно и аккуратно».

Добросовестно и аккуратно… Он ходил на службу, отмечался в платежной ведомости. В обеденные перерывы жевал бутерброды, автоматически доставая из кармана плаща газету с сообщениями о чудовищных надоях и урожаях. Вникая, читал передовицы. В новостях культуры ему попадались заметки — о том о сем или, скажем, о фильме, выход которого по каким-то причинам откладывался (зачем-то считалось нужным сообщать об этом едва ли не каждый месяц). Он не придавал этому никакого значения — какая разница, — это было уже так далеко, что лучше не вспоминать.

А фильм все-таки вышел. И уже через полгода вся страна звенела и переливалась ЕЕ голосом.

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, и зовет и ведет,
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет.

А он, Андрей Каспарович Берзин, пропал надолго. Он еще успел застать выход «Цирка», так никому и не обмолвившись о том, что связывало его с этой женщиной, чьи афиши можно было встретить на всех улицах и площадях (и, верно, уже в самом Наркомземе появились две-три крашеные блондинки с предательски быстро темнеющими проборами).

Его арестовали ночью, в самом начале 38-го года.

Он был готов. Добросовестно и аккуратно сложенный чемоданчик, как прежде, стоял наготове. Вместо извозчика был воронок. Приговор — после реактивного «следствия» — тоже существенно отличался. Восемь лет, которые Берзин отбывал в Усть-Вымьлаге, стали его последним сроком.

Вскоре после войны в квартире племянницы Орловой — Нонны Сергеевны Голиковой — появился высокий, совершенно седой человек в военной форме без знаков отличия. В памяти это так и осталось — неподвижным кадром: странный, красивый, очень худой человек с чемоданом в руках. Кроме чемодана у человека этого не было ничего, кроме пятидесяти четырех лет искореженной жизни, последней стадии рака и матери в Латвии, к которой его и отпустили умирать. В Москве он был проездом. У него никого не осталось в этом городе, кроме маленькой Нонны, когда-то подолгу жившей в его прежней семье.

Его время остановилось: он помнил маленькую девочку и потому принес ей в подарок куклу (как и наоборот — память

детства укрупняет масштабы). И только когда вошел, понял, что прошло достаточно времени для того, чтобы девочка успела не только вырасти, но и родить другую девочку. Этой другой он и оставил подарок.

Глава 5

Это я хотел бы быть таким высокомерным, веселым. Он такой, каким я хотел быть. Счастливцем, идущим по самому краю планеты, беспрерывно лопочущим. Это я таким бы хотел быть, вздорным болтуном, гоняющимся за счастьем, которого наша солнечная система предложить не может.

Илья Ильф. Записные книжки

Осенью 1929 года в международном вагоне поезда «Москва — Берлин» в числе других пассажиров (почти сплошь возвращающихся восвояси иностранцев) сидели трое молодых людей, пребывавших в отменном расположении духа. Их настроения не могли испортить ни угрюмая придирчивость пограничников Пилсудского, устроивших им страстную проверку у станции Нагорное, неподалеку от Минска, где заканчивалась сизая территория советской Белоруссии, ни довольно скверный (хоть и заказанных у приличных московских портных) покрой их новеньких костюмов, снисходительно оцениваемых европейской публикой.

Все, все было превосходно. Подсвеченная каким-то польским пригородом, ночь с хрустом опустила штору, после чего незамедлительно внесли чай с коньяком. По крайней мере двое из троих молодых людей были превосходные рассказчики. На перегоне, не доезжая Варшавы, поезд сошел с рельсов и стало еще веселее. Вся троица, не переставая галдеть, перебралась в вагон-ресторан. Покуда поезд, как жизнелюбивый паралитик, ковылял по шпалам, на буфетной стойке после каждого тычка колеса о шпалу в стопке посуды убывало по тарелке. Других жертв этого происшествия не наблюдалось.

Берлин являлся только промежуточным пунктом в дальнем и вполне увеселительном путешествии молодых людей.

Америка — вот куда они направлялись, куда, точнее, они были направлены, но перебои с визами внесли свои коррективы в их жизнерадостные планы.

Они чувствовали себя избранными. Да они и были избранными: полпреды власти, кинолазутчики Москвы,

деятельные подмастерья Голливуда, до которого им еще предстояло добраться.

Не прошло и года с того дня, как, возбужденные газетным сообщением о появлении в США звукового кино, тесня и перебивая друг друга, они набросали текст некой декларации, названной позднее «Заявкой» («по принципу золотоискателей, которые, находя золоту, жилу, ставят кол», как простодушно комментировал это событие один из ее авторов много лет спустя). Эта «Заявка», содержавшая набор экзальтированных сентенций о важности открытия, сделанного американцами, заодно обозначила круг имен, претендовавших на практическое освоение голливудского опыта. (Один из тех авторов «Заявки» — Всеволод Пудовкин — из этого круга впоследствии выбыл).

Дело оставалось за малым: попасть в Америку.

Имя случая, благоволившего к создателю «Броненосца „Потемкина“», было Джозеф Шенк.

Президент кинокомпании «Юнайтед Артист» Шенк приехал в Москву со знаменитым Дугласом Фэрбенксом, — в честь которого Александров позднее назвал своего сына (под воздействием местных условий всю жизнь затем вынужденного дублировать свое золотисто-шелковое «Дуглас» демисезонным «Васей»).

Приезд знаменитого актера и кинопромышленника тематически продолжал ряд тех розоватых, улыбчивых визитеров, в котором стояли Ролан, Жид, Шоу и прочие. Та неблаговидная роль, которую сыграли эти знаменитые путешественники в истории мировой левизны, отлично согласуется с истинными причинами их визитов (наивно думать, что все они потащились в СССР из чистого любопытства). Расчет на доходные впечатления, способные поднять тиражи их изданий, во многом оправдался. Во всяком случае — они привлекли внимание.

Фэрбенкс и Шенк прибыли в страну победившего социализма не иначе, как с идеей о неосвоенном рынке киносбыта, но очень скоро поняли, что просчитались.

Зато попутно выяснилось, что сам Шенк является родственником Эйзенштейна по материнской линии: его дед — выходец из России — был хозяином так называемого цепного пароходства на Шексне (суда, передвигавшиеся с помощью цепной передачи).

Знаменитый режиссер, да к тому же родственник, был приглашен в Голливуд вместе со своими помощниками: оператором Эдуардом Тиссэ и ассистентом Григорием Александровым. В Берлине они чувствовали себя уверенно. «Броненосец „Потемкин“» был их визитной карточкой. Благодаря фильму они познакомились со многими знаменитостями и

нужными людьми. Наладили приятельские отношения с Джозефом Штернбергом — автором «Голубого ангела».

Кинопрокатчик Лазарь Векслер, одержимый идеей создания швейцарской кинематографии, подбил эйзенштейновскую троицу на участие в съемках пер-вого фильма. Его тема была довольно неожиданной: борьба с запрещением абортов.

На своей машине Векслер вывез всех троих в Цюрих и с какой-то двусмысленной таинственностью поселил в отеле.

— Вы будете моими сыновьями. В отелях будут писать — Векслер с тремя сыновьями. Я ваш папа, — сказал Векслер.

В швейцарской клинике должны были снимать подлинный случай кесарева сечения, несчастная роженица по ходу сюжета должна была умереть. За отсутствием рожениц, которым требовалась бы подобная операция, «под нож» лег сам Александров. Медсестра, не знавшая о маскараде, происходившем в операционной, задала традиционный вопрос:

— В который раз рожаете?

Александров сдавленно захохотал. Съемки надолго остановились.

Через несколько дней швейцарская кинематография отпраздновала свое рождение — звучит курьезно, если учитывать тематику ее первого фильма.

Между тем возня с визами закончилась приглашением от киностудии «Парамаунт», и Эйзенштейн с компаньонами отправились в США.

На их пребывании в Штатах стоит остановиться хотя бы потому, что без него не было бы, возможно, ни «Веселых ребят», ни Александрова с его лабораторно-клиническим опытом по пересадке искусственного жизнелюбия и, главное, может быть, не было бы самой Орловой.

На вокзале в Лос-Анджелесе среди встречающих были Фэрбенкс, Штернберг и Чаплин. Над головами — огромный плакат: «Голливуд приветствует Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ!» Цветы. Бодрые речи. Кортеж машин. Пышная, подавляющая роскошь гостиницы «Беверли-Хилс» — воспоминаниям Александрова (откуда взяты эти строчки) вообще свойственны фразы типа «такого не знала история». Американская же их часть Написана таким образом, что может создаться впечатление, будто все тогдашние голливудские звезды выстраивались в длинную, топотливую очередь, одержимые стремлением как можно скорее и сердечнее поприветствовать советских путешественников.

Друг Чаплин заявлял, что создателям «Броненосца „Потемкина“» учиться у Голливуда нечему. Марлен Дитрих и

Кинг Видор чуть ли не соревновались за право отобедать с Эйзенштейном и К° и пригласить их в гости.

Несмотря на хвастливые блестки, страницы эти написаны человеком с цепким и хватким взглядом. Каким бы правоверным вздором они позднее ни разбавлялись, чувствуется, что его глаз фокусировался прежде всего на том, что могло пойти в дело. Тут он становился внимательным, расторопным и деятельным.

Приезд эйзенштейновской группы совпал с тридцатилетием американского кино. Голливуд подавлял и восхищал их своей конвейерной отлаженностью, техническим избытком оборудования и дисциплиной. Если на съемке требовалось 10 прожекторов, фабрика выдавала 30 200 микрофонов находились в запасе тех 100, что регулярно обслуживали «Парамаунт».

Участникам массовки фильма из времен Древнего Рима в шлемы были вмонтированы радиоприемники с наушниками. Режиссер мог по ходу съемки внести изменения, сделать перепланировку, добавить текст, массовка выполняла его распоряжения без обычной бестолковщины, суеты и несущейся из матюгальника ругани.

Экран в кинотеатрах США в то время был в несколько раз больше по размерам, чем в Европе. В крупных кинотеатрах Лос-Анджелеса и Нью-Йорка он достигал размеров занавеса Большого театра в Москве. Изображение по тем временам обладало необычайной выразительностью и мощью.

Между прочим, еще находясь в Европе, в студии доктора Штилле на окраине Лондона, Александров наблюдал запись звука на проволоку — прообраз современного магнитофона. Американцы уже записывали на проволоку изображение, в основу чего и лег в дальнейшем принцип телевидения. Вместо передачи изображения на расстояние оно фиксируется на проволоку и восстанавливается затем с помощью телеприемника с некоторыми добавлениями в аппаратуре — это был прототип нынешнего видеомагнитофона.

…В течение нескольких дней эйзенштейновская группа присутствовала на съемках фильма «Огни большого города». Трехминутная — в фильме — сцена бокса репетировалась Чаплиным больше недели. Статисты, изображавшие публику, орали, свистели, хлопали, с энтузиазмом изображая переполненный зал. А между тем их было совсем немного — только три первых ряда, выше за ними располагались куклы — принцип, который Александров использовал в «Цирке».

Во время завтрака Чаплин рассказывал о приезде Керенского, кайзера Вильгельма и о своей встрече с сиамским королем, которого он принял за чистильщика сапог. Говорили, естественно,

по-английски: Эйзенштейн владел языком в совершен стве, да и Александров с Тиссэ могли уже сносно объясняться.

Они жили в особняке, арендованном для них «Парамаунтом», так как официально эйзенштейновская группа состояла на службе у студии. Писали режиссерские разработки и сценарии, один за другим отвергаемые студийным начальством.

Между прочим, не все так уж легко укладывалось в простенькую схему: советские подмастерья — капиталисты-работодатели.

Одной из идей Эйзенштейна была интерпретация романа Евгения Замятина «Мы». Пусть и перевернутое с ног на голову — само обращение к книге «белоэмигранта» говорит о брожении, происходившем внутри группы. Под рукой находилась идеальная с технической точки зрения кинофабрика: начинай, запускайся, и бес профессионализма то и дело путал железобетонного ангела революционной ориентации — тот обреченно погромыхивал крыльями, но в последний момент все же взлетал.

Кто на кого орал в мягких плюшевых комнатах особняка «Парамаунта»? Кто кому доказывал, что главное — с чего-то начать, зацепиться, а там видно будет…

В любом случае, решающее слово принадлежало Эйзенштейну.

В один из таких дней Карл Лемке — хозяин одной из кинокомпаний — пригласил всех троих в отдельный номер лос-анджелесского ресторана и, хорошенько напоив, заявил: «Вы — миллионеры, ребята!»

Через пару минут в дверях кабинета показался лакей в черном с белоснежным телефоном в руках.

Лемке с улыбкой допотопного заговорщика наклонился к оттопыренному, как у летучей мыши, уху Эйзенштейна.

— Это звонит Лев Троцкий. Он написал сценарий «Тайны Кремля». Он считает, что вы прекрасно справитесь с постановкой фильма по этому сценарию.

— Прекратить! Немедленно положите трубку! — тонким голосом закричал Эйзенштейн.

Не получилось и с замыслом фильма «Марафонский танец», в основу которого лег рассказ, из которого спустя сорок с лишним лет получился фильм Сиднея Поллока «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?».

Еще более обреченным делом была работа над сценарием «Американская трагедия» по роману Драйзера.

В конце концов правление «Парамаунта» вызвало троицу в Нью-Йорк и без обиняков заявило: либо снимаете то, что нужно студии, либо катитесь в свои Советы.

Они покатили в Мексику.

Пригласил их туда художник Диего Ривера, с которым они познакомились еще в Париже.

Завязалась переписка. В каких-то темных, конспиративных целях она велась через подставное — и довольно миловидное лицо тоненькой мексиканки с литературным именем Лолита. Жила экс-нимфетка в пригороде Лос-Анджелеса, была, кажется, очень хорошенькой и, что самое главное, совершеннолетней. Не надо обладать способностью читать между строк, чтобы сообразить, что ее функции не исчерпывались одной лишь возней с таинственными письмами к Ривере. (Между делом сообщается, что комнатка у бедненькой Лолиты была такая маленькая, размером с вагонное купе.)

С выездом в Мексику помогал. Эптон Синклер, привлекший на свою сторону мистера Жиллета, того самого — изобретателя бритв, миллионера.

В первый же день пребывания в Мехико-Сити Эйзенштейн с компанией были арестованы.

Положение осложнялось тем, что у СССР в то время не было дипломатических отношений с Мексикой.

Ривера и Сикейрос организовали общественный протест, в защиту выступили Чаплин, Шоу, Эйнштейн, Эдисон — арестованные были освобождены из узилища на поруки некоего Альвареса дель Вийон, посла республиканской Испании. Он же поначалу помогал в переговорах с правительством о том, что можно и чего нельзя снимать в Мексике.

…Перед поездкой на выбор натуры все трое сделали прививки от холеры и брюшного тифа. Температура у всей троицы поднялась вскоре до сорока градусов.

В гостиничном номере, где они сидели в болезненном оцепенении, вдруг сама собой распахнулась и тут же захлопнулась дверь гардероба. Свет погас.

На улице стоявшие у тротуара машины катились то в одну, то в другую сторону. От постоянных толчков на колокольнях звонили колокола. Привыкшие к землетрясениям мексиканцы, покинув дома, выходили на середину улиц.

К утру трясти перестало.

Съемки последствий землетрясения, сделанные по предложению фирмы кинохроники, и стали первым фильмов Эйзенштейна в Америке.

Ездили они без передыха. Побывали на Юкатане, в пустынях. В Техуантепеке выбрали для съемок группу девушек с кружевными украшениями на голове. Но тут появились старухи, решившие, что кинокамера разденет девушек донага.

Вблизи Мехико снимали праздник в честь Святой Девы Гваделупы. Завидевшая киноаппарат паства начала в ярости швырять камнями в его обладателей, и те бежали. Потом обратились за помощью к вовремя появившемуся (или выписанному фантазией мемуариста) римскому кардиналу, и тот уговорил епископа Мексики прелюдно освятить всех троих.

В самом Мехико 2 сентября 30-го года удалось снять «День смерти» — забавнейшее и в сущности глубокое действие панибратства с Косой, отмеченное пожиранием сахарных черепов, плясками танцовщиц в простынях с намалеванными скелетами, фейерверками, салютами и, безусловно, неумеренным питием текилы. Такое отношение к смерти культивировалось древними ацтеками.

В результате всего этого возник замысел гигантского фильмового полотна, съемки которого в полном объеме могли осуществиться лишь в пределах нескольких человеческих жизней.

Соглашение с «Трестом Мексиканского фильма Эйзенштейна» предусматривало смету в 25 тысяч долларов.

Эптон Синклер, вынужденный заложить для продолжения работы собственный дом, слал жалобные письма и проклинал, что ввязался в авантюру с русскими.

Во всем этом громоздком деле было очень много странного.

По контракту с «Парамаунтом» Эйзенштейну должны были платить 3000 долларов в неделю, как только он начнет работать, великолепное начало по голливудским меркам. Прошло больше двух лет, прежде чем он смог приступить к съемкам картины, которая никаким образом не вписывалась в каноны американского кино… Это была странная картина, именно картина, а не фильм — огромная, реликтовая фреска, наскальная живопись. Осуществление этого, родившегося на ходу, замысла стало возможным лишь благодаря имени Эйзенштейна. И если это имя что-то еще значило для Голливуда, то в СССР — с подачи Союзкино — его уже вовсю трепали.

Два года назад Сталин, лично санкционировавший поездку эйзенштейновской группы, теперь послал Синклеру (будто никого из группы уже не осталось в живых) страшненькую телеграмму:

«Эйзенштейн потерял расположение своих товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, который разорвал отношения со своей страной. Я боюсь, что здесь у нас о нем скоро забудут. Как это ни прискорбно, но это факт.

Желаю вам здоровья и осуществления вашей мечты побывать в СССР».

Ответ Синклера, приведенный Александровым, поражает своей обстоятельностью, и решимостью, с какой он берет

Эйзенштейна под защиту. Суть этого ответа сводится к тому, что безусловно лояльный к советской власти Эйзенштейн никогда не выражал и не мог выразить желания остаться в Америке, а единственная причина, удерживающая его за океаном, — стремление вернуться в СССР не с пустыми руками.

Ответ более чем достойный, учитывая, что сам Синклер уже находился с группой Эйзенштейна в состоянии хронической и утомительной тяжбы. Его мало интересовали эйзенштейновские художества. У него были свои заботы. Довольно посредственный писатель-социалист Эптон Синклер выдвигал свою кандидатуру в губернаторы Калифорнии. Деньги ему нужны были как никогда. Поняв, что на русских не заработаешь, и намереваясь хотя бы частично возместить затраты, он предписывает Эйзенштейну и К° свернуть съемки и выехать в США.

Отснятый материал являлся собственностью вкладчиков и не мог быть вывезен в СССР без денежной гарантии.

В июне 1933-го на основе одной из эйзенштейновских новелл — «Магей» Синклер выпускает собственный фильм. Эйзенштейн публично и с полным правом называет эту компиляцию пародией на свой замысел. Следует ожесточенная полемика, в ходе которой Синклер заявляет следующее:

«Я не намерен публично нападать на Эйзенштейна до тех пор, пока он не нападет на меня и на мою семью. Если же он это сделает, то конечно же я отвечу, и мой ответ будет таким, что уничтожит его».

В сущности, это и произошло.

Эйзенштейн не смонтировал ни одного фильма из 70 тысяч метров пленки, снятых в Мексике. Спустя уже пару лет на экранах мира появилось множество подделок, наскоро слепленных из мексиканского материала эйзенштейновской группы. Синклер торговал «Мексикой» оптом и в розницу. Появились «мексиканские» короткометражки, сериалы, многие кадры пошли на атмосферные вставки в голливудские фильмы.

Долгое время весь материал «Que viva Mexico!» хранился в Нью-Йоркском музее современного искусства.

Только в начале семидесятых в полном объеме он оказался в СССР. После нескольких лет восстановления и монтажа фильм был показан на II Московском кинофестивале и получил главный приз.

Лето 1932-го Александров провел в Нью-Йорке, сводя баланс деловых отношений с «Парамаунтом» и Синклером. Судя по всему, был он неутешителен. Эйзенштейн и Тиссэ вернулись в СССР двумя месяцами раньше.

Когда я думаю о той кошке, что пробежала между режиссером и его голубоглазым помощником, то представляю не осатанелые, доходящие до криков споры, а затхлый номер в паршивенькой мексиканской гостинице где-нибудь на третьем году совместного пребывания: усталость, мокрую от пота рубашку, раздражительное молчание и абсолютную уверенность в том, что твой напарник сейчас вот повернет голову и протяжно вздохнет или противно пошевелит пальцами… Один петушиный голос Эйзенштейна чего стоил. Как же они надоели, как не могли не надоесть, за эти три с лишним года друг другу.

Через год в работе над сценарием «М. М. М.» они окончательно разошлись.

Сценарий «М. М. М.» (Максим Максимович Максимов, которого должен был играть Максим Штраух) принес Эйзенштейн. Ситуация, в которой герой Штрауха попадал в Древнюю Русь, а бояре оказывались в современной Москве, почти тождественно воспроизведена в известном фильме «Иван Васильевич меняет профессию».

Александров спорил, Эйзенштейн раздражался, дело не двигалось.

Что-то нарушилось в распределении сил между режиссером и его ассистентом. За Александровым уже была самостоятельная работа: снятый по личному указанию Сталина документальный фильм «Интернационал». Доброхоты уже подначивали его, метя, разумеется, в Эйзенштейна: когда будешь снимать свое?

Свое — это то, что хотелось бы Сталину. А Сталину хотелось смешного и бодрого.

В сущности, это отлично согласовывалось со свойствами и темпераментом самого Александрова.

Из Америки он вывез некие универсальные рецепты успеха, категориями которого никогда не размышлял Эйзенштейн. Чаплинские геки, программы лучших европейских ревю, голливудская улыбчивость и ясность, плюс музыка, обязательно, музыка, — все это не могло не сработать.

На дачу к Горькому, где Александров появился вскоре после своего возвращения из Америки, приехал и Сталин. Разнежась от августовского солнышка, вождь изрек:

— Народ любит бодрое и жизнерадостное, а вы не желаете с этим считаться. Алексей Максимович, — обратился он к Горькому, — вы ведь не против всего смешного и бодрого? Нет? Так помогите товарищу Александрову расшевелить этих… понимаете ли, мастеров смеха в искусстве.

Горький принужденно откашлялся и обещал помочь.

Через полгода приглашенный к работе над сценарием Николай Эрдман первым делом заметил: «К-когда зритель хочет см-меяться, нам уже не д-до смеха…» (Как он сам пояснил, заикой его сделала советская власть.) Эрдман же привлек к работе еще одного драматурга — Владимира Масса.

С музыкой определились сразу — только Дунаевский, «певец советского преуспеяния».

На роль влюбленного пастуха можно было найти какого-нибудь молодого, смазливенького артиста, но сценарий изначально выстраивался на Утесова, главного исполнителя в спектакле ленинградского мюзик-холла «Музыкальный магазин». К тому же в расчет бралась его знаменитая команда, все участники которой были не только музыкантами, но и хорошими комедийными актерами.

Дунаевский же написал музыку, была выстроена и разработана вся фонограмма, а вот со стихами у Масса получалась какая-то уныло-спотыкливая ерунда:

Любовь, любовь — золотая зарница.
В тебе и счастье, и боль, и беда.
И не уйти от тебя, не укрыться,
Не убежать, не зарыться никуда.

Александров в своих воспоминаниях докладывает, что «решил не зарываться от любви и кинул клич через „Комсомольскую правду“: „Ждем текста песни — мелодия есть!“»

В скором времени поступили такие строки:

Так будь здорова, гражданка корова,
Счастливый путь, уважаемый бугай! —

и тому подобное.

В конце концов обращение газеты нашло В. И. Лебедева-Кумача, который очень быстро разобрался, что, собственно, требуется.

Когда Дунаевский и Александров пробежали глазами по строчкам, стало ясно, что музыкальная эмблема фильма — «Марш веселых ребят» — готова.

Деятельный Лебедев-Кумач вскоре сочинил лирическую песню Анюты:

Вся я горю, не пойму отчего…
Сердце, ну как же мне быть?

Ах, почему изо всех одного Можем мы в жизни любить?

Сердце в груди
Бьется, как птица,
И хочешь знать,
Что ждет впереди,
И хочется счастья добиться!

Из одиннадцати частей фильма «Веселые ребята» Анюта присутствует лишь в четырех. Кто, помимо Утесова, вспоминается в первую очередь?

Практически со всеми, даже эпизодическими ролями — была полная ясность. Не могли найти только Анюту.

Когда после нескольких месяцев безрезультатных поисков и проб художник Петр Вильямс назвал Александрову имя актрисы, которую он видел на каком-то концерте, тот оживленно вскинул брови, сострил что-то насчет опереточных див и их умственных способностей, но на всякий случай записал имя, не говорившее ему ровным счетом ничего.

— Пойдите на «Периколу» в Музыкальный театр, может быть, это то, что вам нужно.

— Да, да, — рассеянно сказал режиссер, размышляя о перспективе нелепой потери времени: еще одна актриска, еще одна примадонна, относящаяся к кино с тем барски кичливым презрением, которое так распространено среди театральных актеров-цеховиков.

Он пошел. Он мог бы никуда не ходить.

Почти в это же время в только что отстроенном на Пыталихе корпусе «Мосфильма», в неотапливаемых, выстуженных павильонах снимался фильм «Петербургская ночь» (по мотивам «Неточки Незвановой» и «Белых ночей» Достоевского). Ни режиссер Григорий Рошаль (к тому времени уже известный по фильмам «Саламандра», «Его превосходительство», «Господа Скотинины»), ни сценарист Вера Строева еще не знали, что их фильм объединит с будущей комедией Александрова не только поездка на Венецианский фестиваль, но и участие в обеих работах одной актрисы.

Небольшого роста голубоглазая шатенка (пока еще шатенка) безропотно переносила сквозняки, стужу и несовершенство тогдашней аппаратуры. Слово, данное ей самой себе, — не подходить к киностудии на пушечный выстрел, к тому времени было уже дважды нарушено.

Два года назад, после объявления о наборе молодых

исполнительниц для очередного фильма, она попала в длинную очередь конкурсанток. В очереди этой она не была ни самой молодой, ни самой эффектной. Шесть лет работы на профессиональной сцене так и не отучили ее краснеть без особого повода. Когда ее вызвали, она первым делом спрятала кисти рук (и без того скрытых перчатками). Впрочем, руки ее — с болезненно выпирающими суставами — тут мало кого интересовали.

Бросив на нее решительный взгляд, режиссер выдержал паузу, необходимую для того, чтобы вошедшая могла почувствовать себя полным ничтожеством. Остроносый и мутноглазый, он напоминал крупного пожилого беркута, из которого только по недоразумению еще не успели сделать чучело. Впечатление он производил лишь в минуты полной неподвижности и молчания. Стоило ему раскрыть клюв и зашлепать крыльями, выяснялось, что они у него подрезаны, как у зоопаркового старожила.

— Это что у вас тут? — заклекотал, режиссер, указывая на нос конкурсантки.

Та, быстро взглянув в зеркало, увидела ничем не примечательную родинку, о существовании которой совершенно забыла.

— Это родинка, — ответственно заявила Орлова.

— Родинка — это не годится!

Она попыталась что-то сказать, как-то защитить эту несчастную, никому не мешавшую родинку, но ее перебили.

— Я знаю, я все знаю! — режиссер трагически возвысил голос. — Вы играете в театре. Вы — я дико извиняюсь — театральная актриса. Это видно.

— Но позвольте…

— Минуту! Еще раз говорю вам… В театре родинка вам не мешает. Да! Это нормально. Но кино — это вам не театр. В кино мешает все. Это понимать надо!

После этого абсурдного диалога Орлова поняла только то, что ей надо поскорее убраться из студии.

Впрочем, клятва — никогда больше там не появляться — была очень скоро нарушена.

Режиссера Б. Юрцева и оператора Л. Ларцева не смутила ни родинка на носу у актрисы (кстати, ни на одной из фотографий Орловой родинку эту разглядеть невозможно), ни плотная ее занятость в репертуаре театра.

Хотя в ту пору Московский кинокомбинат выпускал уже звуковые фильмы, лента с водевильно-былинным названием «Песнь о бабе Алене» (второе название «Любовь Алены»)

появилась на свет немой. Это была немудреная история впечатлительной деревенской бабы, вместе с мужем приехавшей из колхоза на огромную стройку. Поначалу закручинившись, с трудом привыкая к перенаселенному общежитию, она осматривается и, задружившись с работницами, наводит в общежитии свой порядок, полностью отказавшись от мысли вернуться в деревню. Алену играла Галина Сергеева, известная по вышедшему в том же году фильму «Пышка».

В эпизодической роли Эллен Гетвуд, жены работающего на стройке иностранного инженера, Орлова впервые и появилась на экране.

Об этой малопримечательной работе сказать решительно нечего (фильм не сохранился), кроме разве того, что она по-своему рифмовалась с «иностранной» темой в жизни самой актрисы.

Дискретный работник немецкого посольства, о котором уже шла речь, по семейным преданиям, не раз говорил Орловой о ее недооцененности и бесперспективности ее актерского будущего в СССР. Дело явно шло к браку, и немец — человек состоятельный и со связями, всерьез намеревался заняться карьерой актрисы в Германии. Между прочим, немецким Орлова владела в совершенстве. А в сочетании с природной работоспособностью и дисциплинированностью — кто знает, какой результат это могло бы дать; ведь соблазнительная параллель с Марикой Рок не представляется такой уж невероятной. (Впрочем, фюреру, если не ошибаюсь, нравились более рослые дамы.)

Когда судьба по-настоящему озабочена соединением двух человеческих жизней, то в ее черновиках можно найти всевозможные запасные варианты и комбинации, по сути, ничего не меняющие в изначальном смысле.

Персонаж, не вошедший в окончательный вариант сценария ее жизни, — этот добросовестный немец, — со своими разговорами о звездном будущем возлюбленной до такой степени раздражал судьбу, что она решила ускорить дело, не перенося его за границу советской империи.

Предложение, от которого было грешно отказываться, последовало очень скоро. Роль Грушеньки в фильме «Петербургская ночь» — актрисы бродячей труппы, подруги крепостного скрипача Ефимова (его сыграл Б. Добронравов) — потребовала от Орловой именно тех синтетических качеств, которые пригодились ей и в комедии Александрова. Ее первый киноуспех в этой небольшой по объему роли остался в тени «Веселых ребят».

Когда съемки «Петербургской ночи» подошли к концу,

фотография Орловой попалась на глаза ассистенту из группы, снимавшей «Джаз-комедию». Вскоре она была вызвана на пробы. На нее напялили нелепую широченную юбку и полосатые чулки и, толком не объяснив, что требуется, повели в фотостудию. Понять она успела только то, что предлагаемая ей роль невелика, малоинтересна и, главное, совершенно ей не подходит.

Принужденно улыбавшаяся, с двумя глупо торчавшими косичками, она в тот момент хотела только одного: чтоб идиотский этот маскарад поскорее закончился.

А уже через несколько минут после фотопробы она знала, что готова сниматься в этом фильме в любой роли, пусть даже в эпизоде, как угодно, в чем угодно — лишь бы сниматься — и чтоб это началось как можно быстрее и продолжалось как можно дольше.

Человек, ненадолго появившийся в студии, был тогда молод, быстр, насмешлив и, надо сказать, совершенно не догадывался о том впечатлении, которое произвел на актрису.

Спустя двадцать лет она так сказала об этой встрече: «Я увидела голубоглазого золотоволосого Бога, и все было кончено».

Автору первой советской музыкальной комедии было в ту пору ровно тридцать. Орловой на год больше.

Все только начиналось.

В отредактированных временем мемуарах Александрова эта встреча не упоминается вовсе. Вероятно, она не стала для него тем, чем явилась для Орловой: мгновенной, схожей с ясновидением вспышкой, определившей ее жизнь.

Судьбе, однако, еще хотелось поиграть с обоими в кошки-мышки, подразнить «невстречей», и неизвестно, чем бы все кончилось, если бы не Петр Вильямс, с подачи которого Александров оказался сперва на «Периколе», а после и за кулисами театра Немировича-Данченко.

Некоторые полагают, что режиссера с актрисой познакомил Александр Осипович Кастомолоцкий — талантливейший актер эпизода, в тот вечер также оказавшийся за кулисами.

Не исключено, что он действительно подвел и представил друг другу людей (в силу особой щепетильности: он — режиссер-работодатель, она — одна из актрис-претенденток, да к тому же влюбленная в него), синхронно и убедительно разыгравших сцену знакомства.

Она не напомнила ему о тех, кажется, не очень удачных фотопробах. Зачем? Пусть он не запомнил, не зафиксировал их первую встречу, зато теперь приглашал на какой-то вечер, — она не сразу поняла, какой именно и где он будет проходить, но сразу

ответила согласием.

А на следующий день он ждал ее у Большого театра, где должны были состояться торжества, посвященные юбилею А. В. Собинова.

В концерте участвовали все тогдашние оперные знаменитости, по поводу которых Александров отпускал довольно сомнительные шуточки. Орлову, получившую классическое музыкальное образование, они скорее удивляли, чем веселили.

Впрочем, в этом голубоглазом красавце все было удивительно: пролетарское прошлое и мягкие, иронично-обволакивающие манеры, его бесконечные, казавшиеся неправдоподобными рассказы — Эйзенштейн и его «Броненосец „Потемкин“», Америка, — все его заокеанское путешествие, которому он постарался придать максимум значительности и таинственности. Он рассказывал о сталинских напутствиях, о полупрозрачных европейских границах, о приветливых сотрудниках всевозможных спецслужб, о грязнющей тюрьме в Мехико-сити; неисчерпаемой была тема голливудских ланчей с толпами знаменитостей, большинство из которых стали его добрыми друзьями. К слову, они несколько месяцев прожили в чаплинском доме, прислуга там была сплошь черная, то есть негры. Плохо ли к ним относятся? Как сказать… Гости всеми силами старались подчеркнуть свое почтение к слугам — здоровались за руку, преувеличенно благодарили за каждую принесенную рюмку. Чаплин предупредил: этого делать не следует. И действительно, войдя однажды в комнату, ассистент Эйзенштейна обнаружил на своей кровати здоровенного негритоса в ботинках.

Сыпались имена и названия, которые звучали как нарастающие овации: Синклер, Сапата, Юкатан, Акапулько.

Режиссер порадовал свою спутницу рассказом о летающих мексиканских собаках, которых она представила в виде огромных московских дворняг, целыми стаями поднимавшихся в ультрамариновое небо.

С собиновского банкета она ушли вдвоем. И до рассвета бродили по московским улицам.

Эта ночь — в дурашливо-водевильной интонации — осталась в «Весне»: режиссер, актриса «…вдвоем, под руку…».

Она поняла: с ним никогда не будет скучно.

От Театральной площади до Гагаринского переулка сорок минут пешком. Можно дойти и быстрее.

Дёвять лет назад он мчался к Большому театру на мотоцикле с коробкой последней части «Броненосца „Потемкина“». У

Иверской мотоцикл сломался. Сунув коробку под мышку, Александров понесся к Большому. Он влетел в последний момент, доставленную пленку едва успели заправить в аппарат… После показа выходили кланяться с Эйзенштейном, оркестр устроил «смычки». Эйзенштейн так волновался, что во время показа, выйдя из партера в бельэтаж, стал подниматься с яруса на ярус до тех пор, пока в финале зрительный зал не взорвался картечью. Впервые в Большом театре показывали кино. Даже вахтеры тогда забрались внутрь, в зал.

В свое время в Большом они с Пырьевым подрабатывали статистами. В 21-м главным были не деньги, а хлебный паек — Большой в этом смысле был хлебным местом… Уползло счастье, уползло в самом буквальном смысле… В «Князе Игоре» актеры выезжали на сцену на настоящих лошадях. Статисты изображали убитых воинов. Лошадь Кончака стала пятиться прямо на Александрова. Не долго думая, он поднял задник, на котором был нарисован половецкий стан, и уполз со сцены. Больше юных пролеткультовцев на сцену не выпускали.

Между прочим, ленинградская массовка была куда добросовестней. Был такой случай, когда снимали «Октябрь»… Движение на перекрестке Невского и Садовой обещали перекрыть лишь на несколько минут. Снимать должны были без дублей, с ходу. Отобрали около двухсот человек ленинградцев и репетировали с ними ночью эпизод «жертвы расстрела 4 июля». Одни должны были падать на землю, другие уползать раненными. Раздали зонтики, плащи, сумочки. Но когда собрали всю семитысячную массовку, забыли предупредить, что то, что валяется на мостовой, брошено нарочно. Так вот, во время съемки ленинградцы подобрали все якобы «потерянное». Потом, мешая съемкам, долго еще выкрикивали: «Чей зонтик?» «Кто потерял яблоки?» В результате на экране мостовая оказалась чистой, ни единого признака растерянности толпы. В школьных учебниках этот кадр печатался наравне с документальной фотографией Невицкого.

Да, вот еще: тогда же, на «Октябре», нужно было снять демонстрацию времен Февральской революции. Посоветовавшись, решили использовать первомайскую демонстрацию 1927 года. Заготовили плакаты с лозунгами Февраля и стали раздавать их возле Каменноостровского моста. Едва демонстранты с буржуазно-демократическими лозунгами двинулись по мосту, как к златокудрому помощнику Эйзенштейна подошли кожанотужурковые личности.

— Что происходит?

— Происходит съемка фильма «Октябрь».

— Лозунги вы раздали?

— Да. Как только демонстрация пройдет по мосту, мы их снимем. То есть сменим…

— Кто здесь главный?

— Я.

— Пройдемте.

И повели.

Но съемка уже состоялась.

Потом звонили в Смольный, но там никого не оказалось. Перепуганный Эйзенштейн звонил Кирову. Ночью выпустили.

В «Октябре» снимался первый «Ленин» — Василий Никандров. После съемок его пригласили в Малый театр, и он в спектакле «1917-й» безмолвно и скромно появлялся в финале, поражая зрителей внешним сходством с вождем. Как-то, проходя мимо Малого, Александров увидел появившегося со служебного входа Никандрова. Прохожие стали останавливаться со словами восхищения и испуга: «Ленин… Ленин…» Получилось так, что неподалеку оказался нарком здравоохранения Семашко. Указывая на Никандрова, Александров спросил:

— Скажите, товарищ Семашко, похож этот человек на Ленина?

И в ответ услышал.:

— Дело в том, что я тоже не Семашко, а лишь похож на него.

Впрочем, большим успехом пользовались «американские» рассказы: завтрак с Марлен Дитрих, подкрашенные ресницы Гарри Купера, купание в акульей бухте с Чаплиным… У этого золотоволосого весельчака в запасе имелись тысячи заготовок, выдуманных или действительных — какое это имеет значение.

…Кабанья охота в Персии по приглашению иранского губернатора, выродившаяся в популярный фарс: винцо, шашлычки, тяжелый, хмельной сон и нелегкое пробуждение, когда выяснилось, что кабаны сожрали всю приготовленную к завтраку провизию и с достоинством удалились.

…Дрессированные хлебными крошками, пропитанными опиумом, персидские воробьи-наркоманы, после двух-трех прикормов готовые за наркотик проделать любой трюк на базаре.

…Йеллоустонский национальный парк в США, где эйзенштейновская компания заночевала, забыв закрыть машину, и обнаружила утром на сиденье компанию сладко сопящих медвежат.

Аттракционами и трюками со всевозможными животными он насыщал потом свой первый фильм так же неутомимо, как той ночью свои рассказы.

Орлова слушала. Говорил в основном он. Превратить

женщину в слушательницу — уже победа. Однажды установленное, это соотношение редко меняется в течение всей жизни.

На Тверском бульваре есть одно место, с огромным, мохноногим тополем и скамейкой возле.

Романтический соглядатай, если бы таковой оказался неподалеку, мог увидеть, как спортивного вида блондин, вдруг отбежав от своей спутницы, вскочил вверх ногами на скамейку, прошелся на руках и, крутанув стремительное сальто, спружинил на влажный песок бульвара. Легко, вполсилы, на полуфразе.

К дому в Гагаринском переулке они подошли, когда совсем рассвело.

Они расстались, так и не перейдя на «ты». И не переходили уже никогда. Словно хрупкое «вы» было защитой от хаоса всеобщего тыканья, залогом будущих встреч или просто естественным личным кодом.

Эту интонацию задала она, Орлова, суеверно боясь, что сизо-сиреневая ночь их знакомства может выцвести до серовато-бурых оттенков очередного топотливого дня.

Им было с чем сравнивать. Первые браки оставили: одной — ощущение беды и боли по напрасно умученному человеку; другому — досаду, невнятицу и сына Дугласа, который рос без рано умершей матери, с которой Александров без особого сожаления расстался, кажется, еще до Америки.

Заземляя тему, скажем, что обращение на «вы» было попросту удобным на съемочной площадке. Когда режиссер снимает в своих фильмах жену, элементарная деликатность по отношению к окружающим требует элементарного же дистанцирования, соблюдения общей субординации.

Жен своих снимали многие режиссеры, но, пожалуй, только Орлова с Александровым выстроили свои отношения с той каллиграфической четкостью, которая свела возможность двусмысленных толкований практически к нулю. Зазор между прилюдным и личным был непроницаем, и на пути всякого, топавшего в спальню, оказывался даже не кабинет или гостиная, а сразу съемочная площадка с уже включенной камерой, приготовленной хлопушкой и прозвучавшей ровно за секунду до вторжения командой «мотор». Вошедший оказывался в положении статиста в тщательно проработанной сцене, этакого неумехи, которого всегда можно одернуть или намекнуть, что ему тут не место. Иными словами, он становился не свидетелем жизни некой удачливой кинематографической пары, а едва ли не участником съемок, во всяком случае, какого-то очень похожего на кино глянцевитого документального фильма «о жизни и

творчестве прославленных мастеров, лауреатов и т. д.»

Можно быть персонажем собственной жизни, а можно — ее соавтором.

В то лето 1933-го, добросовестно выполняя на кинопробах режиссерские задания, Орлова незаметно переходила в разряд последних.

Соавторство требовало некоторых уступок.

В один из душных июньских вечеров она появилась дома с Александровым. Родные замерли. Вместо привычно темноволосой Любочки в прихожей стояла ослепительная блондинка.

В ту пору родовым признаком мировых кинозвезд уже становилось это повальное осветление, которое естественно завершилось платиновым блеском несравненной Монро.

Не то чтобы домашние выразили свое недовольство, но как-то расстроились. Это было видно. А маленькая племянница Нонночка даже заплакала: какой-то чужой дядька испортил ее Любочку.

Это был день окончательного утверждения Орловой на роль Анюты.

Между этим днем и прошлогодней августовской беседой со Сталиным в Горках происходили события, которые могли кончиться для Александрова самым плачевным образом.

По воспоминаниям и самого режиссера, и Леонида Утесова, непосредственная инициатива создания «Веселых ребят» исходила от Б. З. Шумяцкого, тогдашнего председателя управления кинофотопромышленности, не избежавшего в 38-м ежовской мясорубки.

Поначалу Шумяцкий предложил снять на пленку спектакль «Музыкальный магазин», поставленный Утесовым в Ленинградском мюзик-холле. Молодого амбициозного Александрова это, естественно, не могло устроить, и он выступил с идеей оригинального сценария для первой музыкальной комедии.

26 марта 1933 года «Комсомольская правда» бодро рапортовала о завершении работы:

«Первой ласточкой, делающей комедийную „киновесну“, является сценарий, написанный в исключительно ударные для нашей кинематографии темпы — в два с половиной месяца — драматургами В. Массом и Н. Эрдманом в тесном сотрудничестве с режиссером Г. Александровым.

Этот сценарий, насквозь пронизанный элементами бодрости и веселья, представляет интерес еще и с той точки зрения, что он явится своего рода первым фильмом жанра кино-теа-джаза на

советской тематике, советского содержания. По замыслу авторов, фильм создается как органически музыкальная вещь с участием большого мастера эксцентрики Леонида Утесова и его теа-джаза.

В этом фильме будет дана не больная и расслабляющая фокстротная, а здоровая музыка, обыгрывающая различные положения сюжета и сама как бы являющаяся действующим музыкальным аттракционом.

Сценарист рисует путь колхозного пастуха, который, претерпев ряд приключений, становится видным дирижером, в домашняя работница делается актрисой…»

А дальше началось нечто такое, что до конца может быть понятно лишь тем, кто жил, точнее, «оставался в живых» в те гремучие времена.

Традиция всевозможных диспутов к тому времени еще не окончательно угасла. И вот в Доме ученых открываются многодневные прения по поводу прочитанного сценария «Джаз-комедии», в ходе которых авторы услышали немало интересного.

«Я совершенно уверен, что эта картина никогда не будет поставлена. И раздувать споры вокруг нее — значит раскалывать людей: вы „за“ или „против“. В данном случае нужно, чтобы все были „против“, чтобы ни один не был „за“. И это прежде всего зависит от отношения к комедии Александрова. Здесь всякая травля, которую ведут товарищи, будет стимулировать интерес. А стимулирование интереса к этой несуществующей картине поведет к тому, что будет озлобление, а всякое озлобление мешает», — говорил один из авторов будущего «Максима» — режиссер Л. Трауберг, впоследствии поддержавший картину.

«Подставьте английские имена, и получится настоящая американская комедия. Вещь целиком не наша. Это какая-то демонстрация умений. Сделано очень любопытно, занятно. Но это не наше. То от Америки, от ревю».

Произносила все это Эсфирь Шуб, та самая Эсфирь Шуб, под началом которой в конце двадцатых Александров перемонтировал старые зарубежные ленты, в подражании которым теперь обвинялся. Старая добрая знакомая Эсфирь Шуб, которой много лет спустя Орлова и Александров посылали поздравительные открытки и телеграммы, вообще многие из тех, кто шпынял или даже травил Александрова в начале тридцатых, позднее каким-то загадочным образом перешли в разряд его знакомых. (Пример Алексея Суркова — самый характерный.)

Юлий Райзман был крайне недоволен тем, что «комедия построена по типу гарольд-ллойдовских. Разница лишь в том, что ллойдовская комедия неотрывна от своей бытовой и социальной почвы — Америки. А в „Джаз-комедии“ положения есть, а почвы-

то нет».

В сущности, со всем этим можно было бы согласиться, если не делать поправку на время, на то, что обычно следовало за подобными дружескими пересудами.

Семен Кирсанов, которому еще до Масса были заказаны стихи к фильму, объяснял в «Литературной газете» причину разрыва с постановщиком: «Тов. Александров требовал полной аполитичности текстов, что мне, честно скажу, не удалось».

В апреле 33-го газета «Кино» продолжала полемику:

«Споривше о социальной значимости ломились, в сущности, в открытые двери. Автор с самого начала откровенно заявил, что он именно и хотел создать сценарий с ослабленной идеологической нагрузкой. „Джаз-комедия“ нимало не претендует на проблемность.

— Советскую комедию слишком запроблемили, — заявил Александров, — и она перестала быть смешной.

И если в первом варианте сценария были еще какие-то попытки создать „идеологически нагруженные моменты“, то на следующий вечер т. Александров заявил, что сценарий перерабатывается именно по линии полного освобождения от них.

— Наша основная задача — разрешить проблему смеха. И только!

Итак, идеи в вещи нет. Это признано и противниками ее, и сторонниками, и даже самим автором».

Стараясь спасти ситуацию, Александров то впадал в неумеренный фарс, то прикидывался простачком. Чем красноречивее отстаивал он политическую беспроблемность своей комедии, тем больше злил киношников. Они могли закрыть глаза на многое, но, когда им начинали декларировать по сути идею искусства для искусства, пускаясь в пространные рассуждения о «принципах развития жанра» и тому подобное, они приходили в бешенство.

Какое там ОГПУ — все, что происходило, было делом рук своих, собратьев по цеху. Они не простили золотоволосому удачнику его трехлетний вояж с Эйзенштейном, и теперь, когда он с голубоглазой наглостью посмеивался над пролетарской серьезностью коллег, были рады отыграться.

(Между прочим, Эйзеншейн тоже не выразил особого восхищения сценарием, не приняв, однако, участия в «дискуссиях».)

Накануне запуска сценария в производство парторганизация «Союзфильма» сочинила постановление:

«Пункт первый. Перед советской кинематографией в числе

ряда других стоит задача разрешить в кинокартинах проблему советского смеха на советском материале, в условиях нашей советской действительности. Сценарий „Джаз-комедии“ Александрова, Масса и Эрдмана этому основному условию не отвечает, так как, будучи высококачественным художественным произведением, он в известной степени лишь подводит итоги достижений в искусстве буржуазного смеха…

Пункт второй. Даже пастуху доступны высоты искусства. Эта идея вещи служит прикрытием для развернутого показа обычного европейско-американского ревю.

Пункт третий. Считать сценарий „Джаз-комедии“ неприемлемым для пуска в производство Московской кинофабрикой треста „Союзфильм“».

А уже на следующий день Шумяцкий, выслушав жалобы Александрова, звонил в Кремль. Результатом стала директивная статья в газете «Кино» от 28 мая:

«Любители „политпросветфильма“ и принципиальные противники занимательности до сих пор не усвоили указания директивных органов о том, что картина должна давать отдых и развлечение.

Постановление бюро цеховой ячейки о „Джаз-комедии“ отражает в себе самые отсталые настроения тех ремесленников или эстетов-кинематографистов, которые не умеют или не желают делать картины, нужные миллионам рабочих и колхозных зрителей».

Спустя месяц под этот новый курс была подведена соответствующая теоретическая база:

«Любой жанр хорош, если он служит социалистическому строительству. Для этого необходимо, чтобы этот жанр по духу своему, по существу был советским… Все рассуждения об „идеологическом“ и „утробном“ смехе дальше старушечьих вздохов не идут».

А через некоторое время записавшаяся в союзники фильма «Комсомолка» опубликовала интервью с режиссером «Веселых ребят», в котором тот теоретизировал:

«Наша комедия является попыткой создания первого советского фильма, вызывающего положительный смех. Строится он в органическом сочетании с простой и понятной музыкой. В нашем фильме мы стремимся показать, что в условиях, в которых ведется социалистическое строительство, живется весело и бодро. И бодрость и веселость — основное настроение, которое должно сопровождать наш фильм».

Короче, не важно, что материал не соответствует действительности, главное, чтобы было смешно.

Когда съемки наконец-то начались, сразу стало не до смеха.

В то время патологическая одержимость всевозможным ударничеством распространилась и на кино.

Так, в августе Александров уверенно рапортовал о том, что картина будет закончена к декабрю.

На эти невообразимые ударные методы стали переходить и другие режиссеры.

«…Поднимем борьбу, за высокое идейно-художественное качество, короткие сроки и дешевую себестоимость советского фильма…» — подобными заклятьями заполняли свои полосы тогдашние газеты.

На практике же вся эта штурмовщина упиралась в довольно скверную работу цехов, и хорошо, если просто в забулдыгу Парамоныча, какого-нибудь бутафора или осветителя, — хуже, когда дело зависело от студийного чиновника, отлично осведомленного о дебатах вокруг «Джаз-комедии».

Обо всех трудностях и кознях Александров торопливо докладывал Шумяцкому — тот снимал трубку, и этого, судя по всему, было достаточно. После взбучек (в том числе и в прессе) студия предоставляла режиссеру все необходимое, зачастую в ущерб другим съемочным группам. Ромм, например, вспоминал:

«…Собралась дирекция. Совещались, что приостановить. Решили „Пышку“. Только одна картина — „Джаз“ была более или менее обеспечена площадью».

В сентябре 1933-го начались натурные съемки в Гаграх. На пляже была построена специальная узкоколейная железная дорога. Укрепленная на вагонетке камера «брала» всех действующих лиц — так возникла эффектная начальная панорама, дававшая возможность воспринимать действие на пляже в непрерывной динамике, а не монтажными кусками, как это было до той поры.

В Бзыбском ущелье уже была выстроена декорация, там тоже соорудили временную железную дорогу. Вагонетка катилась назад, следуя ритму заранее написанной фонограммы, своевременно распахивались ворота, открывая перспективу, — и из ворот, в войлочной широкополой шляпе, в сопровождении подпасков и стада появлялся Утесов…

«Снимаем жуткую халтуру, тем более вредную, что все это, несомненно, будет иметь успех и станет стилем советского кино на неопределенное время. Трудно себе представить, до каких пределов может дойти дурной вкус и пошлятина в каждой мелочи, начиная с композиции кадриков и кончая выбором костюмов и актерской работой. Гриша (Александров) на меня зол,

так как я, очевидно, мешаю ему изгаляться перед легковерными слушателями. Но мне чертовски надоел весь этот салон с наигранным джентльменством. А хуже всего, когда на площадке появляется „хозяйка“. Гриша совсем потерял голову и, видимо, собирается после окончания картины жениться.

Жаль мне Эрдмана — это единственный человек, с кем я могу здесь говорить. Мне жаль его работы впустую. Пишется по существу новый сценарий, который, конечно, Грише не поднять. И Эрдман это сознает. Он уже раскусил его в полной мере. А Масс так прямо и лупит: „пошлятина“, „ни к черту не годится!“

В общем — все буза. Скорее бы кончить и в Москву. Хоть и воспитывался я на фронтах гражданской войны и на баррикадах мирного времени, но даже для меня долговременное пребывание в блестящем обществе „американского“ режиссера становится не под силу».

Этот решительный и отчаянный текст (цит. по ст. Ю. Саакова «Сеча в коммунальной квартире». «Искусство кино», 1994), приведенный из письма оператора «Веселых ребят» В. Нильсена к актеру М. Штрауху (вместе с которым «Гриша» работал ассистентом у Эйзенштейна), — надежное свидетельство того, что никаких фактов — самих по себе — не существует. На одни и те же события можно смотреть со столь разных точек зрения, что единая картина разрывается при «монтаже» на бесчисленное количество кадров (взглядов, характеров, судеб).

В продолжение этой темы стоит сказать, что вскоре нашелся более серьезный повод жалеть Николая Эрдмана. Там же, в Гаграх, в ночь на 13 октября 1933 года, его вместе с драматургом В. Массом увезли в ОГПУ из гостиницы, кинематографисты тихо спали после напряженного съемочного дня, никто ничего на слышал.

В конце октября, намекая на эти аресты, Александров сообщал Эйзенштейну:

«Картинка наша движется не спеша (из-за погоды) к завершению, несмотря на бури и катастрофы, разыгрывающиеся вокруг нее. Правда, гостивший в Гаграх Бабель смотрел материал и сулил хорошую картину» (29 октября 1933 года. Гагры).

А спустя полтора года из своей красноярской ссылки Эрдман писал матери, в частности, следующее:

«Смотрел „Веселых ребят“. Редко можно встретить более непонятную и бессвязную мешанину. Картина глупа с самого начала до самого конца. Я ждал очень слабой вещи, но никогда не думал, что она может быть до такой степени скверной».

Трезвый взгляд не помешал ни Эрдману, ни Массу позднее — после возвращения из ссылки — работать с голубоглазым

златоустом Гришей над «Волгой-Волгой».

А вот автор словца «хозяйка» — оператор В. Нильсен, двадцатишестилетний в пору «Веселых ребят», — сняв с Александровым «Цирк» и часть «Волги-Волги», после ареста уже никогда не вернулся.

«Хозяйка» приехала в Гагры, взяв расчет в театре.

Орлову уговаривали — завоеванное положение, главные роли, а кино — сегодня есть, а завтра о тебе и не вспомнят, да и роль-то, насколько известно, не то чтоб очень…

Вряд ли она стала кому-либо объяснять, что не из-за роли и не из-за фильма она уходила, — прежде всего из-за того, кто этот фильм снимает.

А уже если говорить о роли… Со временем она увеличилась и по объему, ощутимо сместившись к эмоциональному центру фильма.

Уже были сняты несколько сцен на даче «Черный лебедь», на пляже, и ни для кого не являлось тайной, отчего это режиссер иногда уединяется для репетиций с актрисой, участие которой на следующий день не запланировано.

Когда солнце с античной торжественностью, присущей бархатному сезону, опускалось в море, на площадке воцарялось особое воодушевление конца рабочего дня: предчувствие пивка в номере, быстробыстро снующие реквизиторши, наигранная перебранка осветителей, усталые ассистенты по актерам — почти сплошь женщины, которых можно было узнать по отпечатку невыразительности личной судьбы на мучнистом лице. Так вот, когда снимать уже было невозможно, Орлова и Александров удалялись по берегу: он в малиновом халате, она в синем.

Стоит представить эти густые, теплые вечера, бархатистые, темно-лиловые Гагры, парное сентябрьское море — это ощущение предопределенности встречи: первый фильм, первая работа, он — режиссер, она — актриса… И этот фильм в фильме — перестрелка глаз, задерживающийся наудачу взгляд, чье-то ухмылистое, восхищенное или снисходительное внимание, открытые по ночам окна, белеющие в темноте штаны курортников — по-своему тоже участвующих в их любви, как и деревья на склонах, как песок на пляже, как кривоногие, смешливые осветители, разгуливающие по песку.

Ощущение предельного, не взятого в кавычки счастья, когда все чувства работают, как идеально отлаженная, спущенная с конвейера машина.

Елена Тяпкина — столь же дородная, сколь и даровитая исполнительница роли хозяйки виллы — позднее вспоминала,

что именно тогда, в Гаграх, стала свидетельницей «зарождающегося чувства».

Если оно в то время только «зарождалось», то у режиссера. В Орловой оно родилось с первой их встречи. Ей было непросто. Это ведь сейчас в глянцевитых, отредактированных добрыми людьми воспоминаниях начало их романа (как, впрочем, и вся жизнь) выглядит ручейком дистиллированной водицы, без всяких притоков, запруд, каналов (тем паче Беломорско-Балтийских), который вдруг превратился в полноводную реку «Волгу-Волгу».

А тогда для Орловой, с ее скрытностью, щепетильностью, всякое открытое выражение своего чувства было недопустимо.

Придерживаясь тщательно выверенной интонации, она завоевывала режиссера медленно и, можно сказать, в стилистике того фильма, в котором участвовала.

Когда подошло время съемок «пира животных», выяснилось, что многие умозрительные режиссерские придумки практически неосуществимы. Трюк с налакавшимся коньяка поросенком вдохновил было группу, но вот с быком Чемберленом не получалось ничего.

По замыслу — этот несчастный беломордый бык должен был выпить крюшон из вазы и сильно охмелеть. Придумать — придумали, а снять… Александров довольно обстоятельно рассказал об этом эпизоде в своих мемуарах:

«Начали с того, что поставили перед быком ведро с водкой. Бык долго принюхивался, но лакать не спешил. В конце концов стал пить водку, но, охмелев, разбушевался, разорвал веревку, которой был привязан, выбежал во двор студии и начал гоняться за всеми подряд. Приехавшего на мотоцикле ассистента загнал на дерево, а мотоцикл бодал до тех пор, пока тот не заглох. Неподалеку шли натурные съемки. Чемберлен разворотил декоративный газетный киоск, разогнал осветителей.

Решили вызвать пожарную команду и брандспойтами загнали быка в гараж.

Режиссер отправился на консультацию к Владимиру Дурову.

Выслушав его, знаменитый дрессировщик сказал:

— Бык — животное трудное. Недаром говорят: „Упрям как бык“. Приведите его в мой „Уголок“, я понаблюдаю за его повадками, характером, поработаю, а месяцев через пять видно будет, что из него получится.

За это время нужно было снять всю картину.

На студии появился бледный человек с удивительно непроницаемыми черными глазами:

— Я слышал, что вам для съемки нужен пьяный бык?

— Да, важно, чтобы он ходил качающейся походкой…

ложился на пол…

— Я гипнотизер, — сказал бледный человек. — Я могу его загипнотизировать, и он будет, как пьяный.

Хотя никто никогда не слышал о том, чтобы гипнотизировали животных, директор группы удалился с черноглазым обсудить финансовую сторону дела.

Чтобы бык не крутил головой, его привязали между врытыми в землю столбами, а черноглазый сел напротив быка и стал таращить на него свои выразительные глаза. Работал он, надо сказать, честно, ни разу не сморгнул в течение четырех часов упорного напряжения, но конце концов, побледнев еще больше, потерял сознание и упал в обморок. Его унесли в студийную клинику, а с быком ничего не случилось — как он жевал с ленцой свое сено, так и продолжал жевать…

Затем ассистент И. Симков привел циркача, который предложил туго перетянуть проволокой одну переднюю и одну заднюю ногу — быку будет больно, он начнет хромать и производить впечатление пьяного. Я считал, что недопустимо истязать болью животное, и не согласился.

Время шло. Декорация стояла, занимая площадь павильона. Мы должны были снимать, выдавать по плану полезный метраж. Наше положение было трагическим. Нас прорабатывали в стенгазете и на собраниях „Москинокомбината“.

И вот неожиданно появился симпатичный старичок с синими смеющимися глазами. Это был ветеринар-пенсионер.

— Вам надо, чтобы бык был пьяный, но тихий?

— Совершенно верно!

— Быку надо дать водки и изрядно разбавить ее бромом. И тогда он будет и пьяный и тихий. Пошатается немного, ляжет и уснет.

Приняв все необходимые предосторожности, попробовали. Все получилось как надо. Бык шатался, ложился, засыпал. Задание было выполнено. Одно мгновение смеха было снято» (Г. В. Александров. «Эпоха кино»).

История с быком на этом, однако, не закончилась.

По сценарию пастуху Косте никак не удавалось выгнать Чемберлена из дома. Тогда он должен был взобраться на быка и, как наездник, направить его к выходу.

— Ну что, Леня, давай! — воскликнул Александров, обращаясь к Утесову.

— Э-э, Гриша, не еврейское это дело — на быках ездить, — ответил главный джазмен страны, к тому времени уже порядком утомленный всей этой зоологической возней.

На быка полез было сам Александров, но тут Орлова «робким

голосом» предложила в наездницы себя. Ее принялись отговаривать, пытались обратить все в шутку, но она настаивала — только попробуем, страхуйте меня, если буду падать!

Не дожидаясь разрешения, она быстро взобралась по лестнице на спину быка, которого после этого потихоньку повели к декорации. Примеряясь, как лучше удержаться, Орлова ухватилась за пучок шерсти на бычьем крупе и предложила сидеть на Чемберлене вот так — лицом к хвосту, вроде бы получалось смешнее, да и в случае чего можно было бы ухватиться за этот пучок.

Когда началась съемка, Орлова увлеклась и с такой яростью охаживала быка веником, что он в очередной раз взбунтовался, брыкнул задними ногами и сбросил наездницу. Встать сама она не смогла — ушиб спины оказался настолько сильным, что больше месяца Орловой пришлось пролежать в постели. Сцену досняли через несколько недель — взять дублера актриса категорически отказалась.

Историю эту Орлова тщательно скрывала от родных. Бедная Евгения Николаевна! Вряд ли она была бы довольна своим будущим зятем, если бы узнала, чем вынуждена заниматься ее дочь.

Когда-то, в начале двадцатых, Орлова была идеальной ученицей. Теперь она доказывала, что превратилась в идеальную партнершу. С ней не было, проблем. Какие бы развеселые, неописуемые или сомнительные трюки ни приходили в золотоволосую голову неутомимого режиссера, она старалась по возможности точно и беспрекословно их выполнять и с нечеловеческим терпением повторяла и повторяла очередной пробег, притоп, поворот головы.

А у него-то в запасе всегда имелись какие-то «веселинки», штучки, иногда не очень уместные, тормозившие съемки. Свой первый фильм Александров стремился превратить в выставку новых приемов и хохм.

Вдруг понадобился баран. Срочно понадобился. Помощники докладывали, что в январе (время съемок) у баранов не бывает окота. Черт с ними, раз не бывает! Загримировали под барана фокстерьера. Когда Александров рассказал об этом случае в интервью, специалисты-животноводы обиделись: «У вас, тов. Александров, устаревшие понятия о животноводстве, сейчас-де можно получить барана в любое время года, обратились бы к нам — помогли бы, не отказали!» Все это на полном серьезе, чуть ли не со слезой.

Сценарий постоянно менялся, перерабатывался.

Был отснят такой вариант финала.

Хозяйка виллы, стоя на горе, видела, как внизу ее дочь (которую играла Стрелкова) держит в объятиях какой-то гнусный волосатый тип. Хозяйка теряла сознание и падала в море, которое от столь крупного дара выходило из берегов. В результате со скалы падал экс-циркач Александров. Было несколько дублей. Все Гагры приходили смотреть, как летел в море наряженный в платье режиссер.

О съемках животных поговорили уже достаточно. Чего стоило уложить в кровать корову! Или сочинить для коз съедобные стулья из макарон!

Сдача фильма постоянно откладывалась. «Комсомольская правда» добросовестно перечисляла все ухищрения, к которым приходилось прибегать в работе с быками, баранами, овцами и прочими персонажами фильма. «До окончания осталось 23 съемочных дня», — возвещала газета.

Через месяц вновь не обходилось без торжественных заверений и клятв.

«Группа режиссера Александрова, снимающая „Джаз-комедию“, — лучшая группа фабрики. Это общее мнение фабричного руководства. На слете ударников работники, объявив свою группу штурмовой, обязались закончить все съемки к февралю».

Группа, группу, группой…

Прошел март, апрель. Посыпались новые клятвы и заверения, теперь уже без конкретных сроков и дат.

О выпуске этой комедии сообщали, как об открытии нового индустриального гиганта или Беломорско-Балтийского канала…

Еще до выхода фильма в СССР он в числе шести других картин («Гроза», «Иван», «Окраина», «Три песни о Ленине», «Пышка» и «Петербургская ночь») был показан на Венецианском фестивале.

Но кубок за лучшую программу (за границей фильм был известен под названием «Москва смеется») не оградил его от наскоков внутри страны. Временами дело принимало довольно серьезный оборот.

В сентябре против фильма выступил тогдашний министр просвещения Бубнов. Александровский заступник — Шумяцкий формально находился у него в подчинении и вынужден был действовать окольным путями.

«Веселых ребят» топтали теперь не только свои, киношники, но и писатели. В первую очередь РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей).

После выхода на экран «Чапаева» «Литературная газета», воздавая должное фильму Г. и С. Васильевых, противопоставляла

его «Джаз-комедии» и помещала рисунок: воинственный комдив Василий Иванович выметает метлой с экрана персонажей «Веселых ребят» (Орлова, изображенная крайне плюгавой, тоже катится кубарем).

«„Чапаев“ зовет в мир больших идей и волнующих образов, — писала „Литературка“. — Он сбрасывает с нашего пути картонные баррикады любителей безыдейного искусства, которым не жаль большого мастерства, потраченного, например, на фильм „Веселые ребята“.

Хорошо, когда звучит хорошая песня, но очень плохо, если за всем этим не видно советского человека, который не только поет, но и творит, борется, побеждает. Нам очень жаль, что, успешно овладев чрезвычайно нужным жанром комедии, тов. Александров не создал, однако, комедии советской».

Счел нужным выступить и Виктор Шкловский, озаглавив свою статьи следующим образом: «То бы ты слово, да не так бы молвил!»

«Дон-Кихот, — писал Шкловский, — как известно, в полупостные дни ел кушанья скорби и разрушения. Говорят, оно стряпалось из окоченевших за неделю животных. „Веселые ребята“ — сплошь скорбь и разрушение, ибо это куски чужих, давно забытых, мертвых кинолент. Но то, что было живым у образцов, стало дохлым и пахнет донкихотским супом».

И далее пируэт в чисто «шкловском» духе:

«Вообще „Веселые ребята“ — вещь опытная, сделана человеком умелым. И если эта вещь будет иметь успех, то получится совсем плохо».

Трепали фильм и на первом съезде советских писателей, причем особо неистовствовал незабвенный Алексей Сурков — румяный обаятельный человек, неутомимый рассказчик, без которого не обходилась ни одна травля в течение нескольких десятилетий (по-настоящему он, конечно, прославился во время кампании против Б. Пастернака). Балагур, рассказчик, любимец дам критического возраста, он уже в то время занимал какое-то там «видное положение»: от него зависели, его боялись. В трескотливую перестроечную эпоху ему пытались пришить то, что он украл с некоего безымянного бедолаги «Землянку» («Вьется в тесной печурке огонь…»), а я так думаю, что в войну приличные или просто хорошие стихи удавались даже самым посредственным поэтам.

Сейчас уже довольно трудно представить комбинацию, в результате которой они с Александровым стали «добрейшими знакомыми», внуковскими дачниками, подвозившими друг друга на машинах.

Видимо, инициатором потепления в их отношениях был Александров. Из чувства, так сказать, самосохранения.

Пройдет несколько лет, и они будут ходить друг к другу в гости, возить из Москвы продукты, пить чаи, рассказывать истории, анекдоты, шутить, хохотать — и никто уже не вспомнит того погрома в 34-м.

И. Фролов в своей книге приводит большой кусок из выступления румяного пролетарского поэта:

«У нас за последние годы и среди людей, делающих художественную политику, и среди осуществляющих эту политику развелось довольно многочисленное племя адептов культивирования смехотворства и развлекательства во что бы то ни стало. Прискорбным продуктом этой „лимонадной“ идеологии я считаю, например, недавно виденную нами картину „Веселые ребята“, картину, дающую апофеоз пошлости, где во вневременный и внепространственный дворец, как в ноев ковчег, загоняется всякой твари по паре, где для увеселения „почтеннейшей публики“ издевательски пародируется настоящая музыка, где для той же „благородной“ цели утесовские оркестранты, „догоняя и перегоняя“ героев американских „боевиков“, утомительно долго тузят друг друга, раздирая на себе ни в чем не повинные москвошвеевские пиджаки и штаны…

Создав дикую смесь пастушечьей пасторали с американским боевиком, авторы, наверное, думали, что честно выполнили социальный заказ на смех. А ведь это, товарищи, издевательство над зрителем…

Да, советская молодежь, бодра и жизнерадостна. Да, она хочет весело жить и весело проводить свой досуг, но зачем давать ей пошлость антрактовой клоунады, выдавая ее за юмор? Зачем оглуплять нашего хорошего и умного читателя? Зачем развращать его молодой художественный вкус?»

В общем, это должно было послужить сигналом к повторной, теперь уже более искусно отрежиссированной травле.

Однако нападавшие не догадывались о соотношении сил.

Уже через пару недель Шумяцкий договорился о показе фильма Горькому. Вместе с ним решили пригласить писателей-рапповцев из числа самых ретивых, а кроме того, всевозможную молодежь: школьников-старшеклассников и каких-то «сельских комсомольцев», дабы они своим простодушным хохотом могли посрамить пролетарскую серьезность пишущих дядей.

Хохот, по всей видимости, стоял отменный, по крайней мере, на время он заглушил рапповские восклицания в прессе…

— Талантливая, очень талантливая картина, — добросовестно окая, говорил Алексей Максимович. — Сделана

смело, смотрится весело и с величайшим интересом. До чего хорошо играет эта девушка (Л. Орлова. — *Д. Щ.*). Очень хороши все сцены с животными. А какая драка! (про которую говорили, что она смонтирована Эйзенштейном. — *Д. Щ.*). Это вам не американский бокс! Сцену драки считаю самой сильной.

Александров воспользовался случаем пожаловаться на обвинения в американизме.

— Да, — задумался Горький. — Однако… американцы никогда не осмелятся сделать так… хулигански, я бы сказал, целый ряд эпизодов. Возьмите эпизод с катафалком! Американцы никогда не посмели бы снять катафалк так — они пытаются утверждать уважение к культам, связанным с кладбищем, покойником. А русский режиссер взял катафалк и снял его так смешно, что это не оскорбляет, это искусство.

Как бы ни восхищался пролетарский писатель этой картиной, он решительно потребовал вымарать Из нее текст Утесова, где тот жалуется коменданту на мешающие оркестру шумы:

— Мы творческие работники, товарищ комендант! У нас социалистический реализм, а тут мистика какая-то: звуки идут неизвестно откуда. Примите меры, товарищ комендант!

Шутить по поводу метода социалистического реализма, совсем недавно провозглашенного Буревестником на первом съезде советских писателей, не было дозволено никому.

С подачи Горького было изменено и название. (Первоначальное «Пастух из „Абрау-Дюрсо“» превратилось в «Джаз-комедию» — все это не понравилось писателю.)

«Смотрите, молодые, веселые ребята. Может, назвать в этом роде?..»

Воспользовавшись передышкой, Горький же и подготовил показ фильма Сталину.

В ЦК в ту пору не было еще просмотровых залов, и Политбюро, едва ли не в полном составе, явилось в Гнездниковский переулок к Шумяцкому.

Не ясно, кто из двоих был больше напуган — автор фильма или его патрон. Судя по всему — Шумяцкий, которому показалось, что картина еще не готова.

— Поставим только две части, — говорил он смертельно бледному, но сохранившему четкость телодвижений Александрову, — а ты с остальными коробками сиди здесь. Если позову, скажи им, что дорабатываешь и не хотел бы показывать в таком виде, отнекивайся. Понял?

В это время Горький в просмотровом зале особым образом обрабатывал Сталина.

Две части — это совсем немного. Всего двадцать минут. Как

провел Александров это время, решившее его судьбу? Вышагивал ли по смежному с просмотровым залом кабинету, пытаясь сквозь нечеткую, смазанную фонограмму расслышать реакцию вождей, смех Хозяина?

Или сидел в оцепенении — с зудящим гулом в ушах и каменными ногами?

И где в этот момент находилась Орлова?

Молилась ли она за своего ясноглазого — исключительно с маленькой буквы бога, не верующего в Бога с прописной?

Известно только, что минут через сорок прибежал взопревший, с безумными глазами Шумяцкий:

— Ставь дальше! Требуют!

Войдя в просмотровый зал, Александров начал было оправдываться, как учили, — не все готово, не хочется показывать, недоделанная работа.

Говорить ему не дали.

Начали смотреть — хохоча, хлопая по ляжкам, поглядывая на Сталина.

А когда зажгли свет — повисла одна из тех знаменитых пауз, во время которых выступала испарина и разрывались сердца.

Впрочем, на этот раз она не была особенно долгой.

— Хорошая картина, веселая, — сказал Хозяин. — Я как будто месяц в отпуске побыл. И отнимите вы картину у режиссера, а то он ее испортит!

В своих мемуарах Александров, конечно, не мог рассказать о том, что картина лишилась не только текста, запрещенного Горьким. Дав разрешение на выпуск фильма, Сталин категорически запретил сцену, во время которой стоял особенно дружный хохот вождей: эпизод, где председатель колхоза в исполнении Эраста Гарина распекает Костю Потехина после возвращения его стада с вечеринки в «Черном лебеде».

«— Вы только подумайте, товарищи, до какого разложения довел товарищ Потехин вверенное ему стадо. Две наших иностранных специалистки, швейцарская корова Зоя и голландка Эсфирь ван Донген, не ночевали в колхозе и явились на пастбище со следами… губной помады на вымени!

— Позор! Мещанство! — кричали колхозники.

— Товарищи! — продолжал Гарин-председатель. — Употребление подобной косметики я считаю противным даже на женщинах. А на коровах это просто невыносимо! Но пойдем дальше… Годовалый баран Фомка явился в колхоз замаскированным под тигра! Наконец, наша любимица Марья Ивановна явилась… стыдно сказать, товарищи… с мужскими штанами на рогах!

Возмущению колхозников не было предела. Только присутствие председателя спасало героя Утесова от их самосуда.

— Не будем замазывать товарищи! — продолжал Гарин свою обвинительную речь. — Если корова виновата, мы с нее взыщем. Но в первую голову за такие эксцессы должно отвечать руководство. Главный пастух товарищ Потехин, отвечайте на критику!

Вид вставшего Константина являл раскаяние.

— Товарищи, я краснею! — выдавил он из себя, и его лицо прямо в кадре розовело (Александров собственноручно раскрашивал каждый кадр с чернобелой физиономией Кости). — Я очень краснею за себя!

Лицо Утесова действительно краснело в чернобелом кадре.

— Но больше всего я краснею за корову Зорьку и барана Фомку!

Лицо вконец раскаявшегося пастуха делалось даже багровым. Волнуясь, он выпивал стакан воды, и краска стыда на его физиономии бледнела и исчезала» (цит. из статьи Ю. Саакова «Сеча в коммунальной квартире». «Искусство кино», 1994 г.).

Если нельзя было комиковать над генеральным методом советского искусства, то что уж говорить о придуманных Сталиным колхозах! Тут смех был решительно непозволителен.

Но все это были частности по сравнению с главным: верховным Сталинским дозволением.

За очень короткое время (около недели) показ этого, травимого и распинаемого в течение года, фильма превратился в едва ли не общегосударственное дело. Ликовавший Шумяцкий рассылал всем ответственным за показ грозные циркуляры:

«Нажмите и сломите все формы сопротивления и гнусной инерции. Чуть что — обращайтесь за содействием лично ко мне» (19 сентября 1934 года).

29 сентября прошла информация: «„Веселые ребята“ в 12 кинотеатрах Москвы и Ленинграда». Сообщалось также о выпуске нот и пластинок с десятью мелодиями из картины.

Вероятно, ни один из фильмов в истории кино не удостаивался такой тотальной рекламы.

Еще в конце сентября под руководством неугомонного Шумяцкого собралась специальная комиссия, ответственная за выход картины. Протокол ее заседания напоминает отчеты Совнаркома:

«1. Организовать общественные просмотры картины в Москве 23 и 24 октября и в Ленинграде 23–30 ноября, с организацией премьеры 11 ноября в Москве и 13 ноября в Ленинграде.

2. Ускорить установку новой шоринской аппаратуры в

кинотеатре „Ударник“ (тов. Александров взял на себя обязательство договориться с тов. Шориным).

3. Добиться от Ленинградской лаборатории напечатания образцовой копии картины. Для этого от ГУКФа послано специальное обращение к директору Ленинградской копировальной фабрики.

4. Развесить фото и плакаты картины в фойе мюзик-холлов и цирков, отелей и ресторанов, а также в витринах магазинов. Ответственный тов. Шувалов.

5. Организовать в Октябрьские праздники трансляцию фонограмм из „Веселых ребят“ с обязательным оповещением их источника.

6. Договориться с „Табактрестом“ о выпуске папирос с этикетками „Веселых ребят“ и кондитерско-пищевым комбинатом о выпуске конфет и печенья с ярлыками „Веселых ребят“.

7. Заказать по специально разработанным эскизам занавес, который должен закрывать экран до начала сеанса в „Ударнике“. Эскиз обязательно согласовать с тов. Александровым.

8. Обеспечить декорирование кинотеатра „Ударник“ как снаружи, так и внутри.

9. Договориться с Радиоуправлением об организации трансляции киносеанса вокруг „Ударника“ по линии от Дома правительства до Каменного моста.

10. Организовать передвижную рекламу по городу в виде художественно оформленного катафалка. Эскиз представить не позднее 10 октября. Ответственные тов. Александров и тов. Ильин» (цитата из той же статьи Ю. Саакова).

Трудно не стать звездой после таких мощных государственных усилий.

В ноябре обещанная премьера так и не состоялась.

А 1 декабря бродивший по Смольному как лунатик Николаев наконец-то встретил Кирова, и стало не до комедий.

Прошло еще три недели, прежде чем фильм, анонсированный ровно год назад, вышел на экраны.

До этого его успели свозить в Венецию на Международную киновыставку. Б. Шумяцкий и Г. Рошаль рапортовали оттуда:

«Первая наша большая работа — фильм „Веселые ребята“ — по справедливости принимается здесь как новое слово киноискусства, ибо, преодолевая безвкусицу идиотического американского трюка, она указывает, как много может сделать подлинный художник — режиссер и сценарист, если только он комическую ленту компонует из всего разнообразия элементов киноискусства: слова, образа, мелодии, танца и изобразительного, брызжущего здоровьем и весельем трюка.

„Веселые ребята“ неожиданно удивили той широкой улыбкой и молодой бодростью, которые звучат в этом фильме».

Между тем волна успеха, поднятая Великим Кормчим, пройдясь по стране, докатилась и до Черноморского побережья, где снимались натурные сцены фильма.

Сочинская газета сообщала о небывалом воодушевлении, царившем в обществе бывших политкаторжан имени Цюрупы во время просмотра фильма (на новой шоринской аппаратуре, заметим кстати). «Качество ее (аппаратуры. — *Д. Ш.*) на таком уровне, что ему могут позавидовать лучшие кинотеатры Москвы. 14, 15 и 17 сентября 1934 года в новом кинотеатре под открытым небом состоялись закрытые просмотры (обаятельнейшая глухота! — *Д. Щ.*) „Веселых ребят“. На них присутствовали также отдыхавшие в домах отдыха ЦИКа, ЦЕКУБУ, Общества старых большевиков… Присутствовавшим на просмотрах режиссеру Александрову и артистке Орловой были устроены шумные овации.

Мнение высококвалифицированной партийной аудитории было зафиксировано в специальной коллективной рецензии, подписанной более ста подписями. А „Марш веселых ребят“ сразу же широко распространился среди отдыхающих Черноморского побережья».

Понятно, что верховное благоволение переадресовывало противников картины в разряд ее неумеренно горячих поклонников. Ф. Эрмлер, например, писал в газете «Кино» после просмотра:

«…Я сказал Александрову, что, если у него уже не хватает сил, я с удовольствием помогу ему драться с теми, кто выступает против картины.

Вообще, у меня впечатление, что пришел человек, дал мне пилюлю, и я помолодел. Потом я поставил перед собой вопрос: если бы я обладал таким темпераментом, сумел бы я так блестяще поставить картину, взялся бы ее делать или нет? Нет!

Немногие из нас рискнут пойти по пути, по которому пошел Александров, у многих из нас не хватит ни умения, ни воли, чтобы делать такие вещи».

Фильм этот разделял общество или, во всяком случае, его партноменклатуру с неизбежностью сталинских указаний. Ю. Сааков в своей статье, посвященной истории создания и выпуска «Веселых рябят», приводит уже совершенно невообразимый документ времени — письмо одного перепуганного начальника другому. Вот этот удивительный текст:

«Вы мне сказали о дошедших до Вас слухах о том, что мне якобы не нравится картина „Веселые ребята“ и что

распространяемые кем-то слухи о ее запрещении не находят у меня должного отпора, более того, поощряются мною. Отведя в сторону разговоры **о** „нравится“ и „не нравится“, я категорически и с возмущением отбрасываю какие-либо сплетни о том, что я могу иметь хоть какое-то отношение к тем, кто распространяет злобные слухи о запрещении картины. И настаиваю на том, чтобы Вы назвали лиц, которые распространяют эти грязные слухи. Тогда в их присутствии мы установим, в чьих интересах и с какой целью распространяются обо мне такие сплетни. Как видите, в отношении меня и моей работы создались такие невыносимые условия, что я вынужден еще раз убедительно просить Вас принять мою официальную просьбу об освобождении меня от работы».

Не будет ничего удивительного в том, если когда-нибудь станет известно, что бедолаге на самом деле пришлось сменить работу… Как сказал Сергей Михалков в ответ на чье-то недовольство словами написанного им гимна: «Нравится, не нравится, а слушать будете стоя!»

24 декабря неунывающая «Комсомолка» оповестила: «Завтра премьера».

На этот раз обещание было выполнено.

А уже через месяц, тряся всесоюзной бородкой, Калинин ввинчивал в лацканы пиджаков Блиоха, Бек-Назарова, Кавалеридзе и Александрова ордена Красного Знамени.

Орлова (в компании с Эйзенштейном, Протазановым, Юткевичем и Кулешовым) получила звание заслуженного деятеля искусств. К тому времени она уже была женой Александрова.

Замуж она выходила за победителя.

Поскольку та эпоха отражается в нынешних зеркалах исключительно гулаговскими вышками — любая тогдашняя полемика в прессе, даже по самому ничтожному и надуманному поводу, представляется теперь нонсенсом или хорошо отрежиссированным спектаклем.

Теперь может показаться совершенно невероятным, что ни ордена на лацканах, ни даже верховное благоволение самого Хозяина не избавили (по крайней мере на какое-то время) «Веселых ребят» от «веселой жизни».

А между тем был момент, когда это веселье грозило стать совершенно повальным:

«Какой ужас! На экране фильм „Вива, Вилья!“. Проходят трагические кадры восстания пеонов, а публика фестиваля смеется. Шумит, проклятая! Аплодирует, гадюка!

Что? Как? Почему?

Я не смеялся. Я не шумел. Я не аплодировал в этот миг. Передо мной совершалось преступление. Необычайное! Трагическое! Сердце камнем. Руки врозь. Волосы дыбом! Караул! Грабят!

Мексиканские крестьяне пели „Марш веселых ребят“. До смеха ли тут?

Не успели оркестранты коллектива „Дружба“ подраться как следует, а песню американцы уже сперли. Не успел режиссер выдумать еще одну теорию необязательности здравого смысла в комедии, а песню уже стащили, сбондили, слямзили, словчили. Товарищ Дунаевский и товарищ Александров! Почему же вы спите? Единственное, что есть хорошего в вашем фильме, — музыка. А ее похитили. Протестуйте! Единственную ценность сперли. Восстаньте!

Некоторые шутники, правда, говорят, что это вы сперли музыку из „Вива, Вилья!“, говорят даже, что тов. Александров, побывав за границей, в частности в Мексике, и имея к тому же недурный музыкальный слух, напел кое-что тов. Дунаевскому, в результате чего и появилась музыка „Марша“.

Вообще я против „Веселых ребят“. Но что касается музыки в этом фильме — я заинтересован не меньше, чем вы.

Я волнуюсь.

Я нервничаю.

А что, если шутники правы?»

(Цит. по книге И. Фролова «Г. В. Александров — Мастера кино»).

Возбудителем «веселья» стал напечатанный в «Литературной газете» 28 февраля 35-го года (всего через месяц после награждения в Кремле) фельетон А. Безыменского «Караул! Грабят!». Дело в том, что на открывшемся неделей раньше первом Московском международном кинофестивале вне конкурса демонстрировался американский фильм «Вива, Вилья!». Во время одного из патетических моментов картины по залу пронесся недоуменный шепот, а через минуту зрители уже вовсю смеялись.

Оказывается, как писал Безыменский, «мексиканские крестьяне пели марш из „Веселых ребят“».

Александрову настоятельно советовали выступить с отповедью, что он и сделал; теперь тон его открытого письма был уже совершенно иным, нежели полгода назад.

«…Считаю необходимым добавить, что впервые пришлось мне встретить в советской печати такой развязно-пошлый тон, такой низкопробный стиль, в каких написана заметка т. Безыменского. Это свидетельствует только о том, что т. Безыменский и „Литературная газета“ в своей борьбе против

картины и жанра „Веселых ребят“ перестали стесняться в средствах. Может быть, следовало бы „наплевать и забыть“, как говорил Чапаев. Но я не желаю превращать этот случай в глупую шутку. Как творческий работник, я требую прямого ответа от „Литературной газеты“: считает ли она простым совпадением то, что заметка в „Литературной газете“ появилась в тот день, когда Советское правительство вручило мне за мою работу в советской кинематографии орден Красной Звезды?

Не считает ли „Литературная газета“, что вся ее кампания против „Веселых ребят“ расходится с оценкой, данной моей работе Советским правительством? Очевидно, газета совершает политическую ошибку тем, что беззастенчиво-клеветническими методами ведет травлю моей картины и моей работы» (цит. по книге И. Фролова «Г. В. Александров — Мастера кино»).

Буквально на следующий день «Литературка» ответила тем, что опубликовала еще несколько зубодробительных отзывов о фильме, а С. Кирсанов обвинил В. Лебедева-Кумача в плагиате. Большую разгромную статью поместил и Бруно Ясенский, который добросовестно (и, надо сказать, не без успеха) выискивал западные первоисточники каждого трюка комедии, а так как фильм действительно давал материал для подобных сопоставлений — выходило довольно стройно и грозно.

«Конечно, и тов. Шумяцкий, и критики, восхваляющие „Веселых ребят“, не обязаны знать большинства заграничных фильмов, из которых тов. Александров черпал материал для своей картины. Знай они об этом, они вряд ли бы так рьяно защищали этот фильм, выдавая его за образец некоего нового жанра в кинематографии».

В том же номере еще раз ядовито отметился Безыменский. Его статья с характерным для отечественной журналистики названием «Легче на поворотах» заканчивалась такого рода признанием:

«Вам не раз придется убедиться в том, что борьба против этой фильмы глубоко принципиальна, что борюсь не я один» (цит. по книге И. Фролова).

Вся эта свара привела к тому, что была создана специальная арбитражная комиссия из композиторов, режиссеров и других кинематографистов. После нескольких дней заседаний она, не подтвердив факта плагиата, тем не менее установила, что и автор «Марша веселых ребят», и композитор американского фильма взяли за основу один и тот же двухтактный оборот из аккомпанемента народной мексиканской песни «Аделита», а творческое использование народного мелоса являлось не только допустимым, но и поощрялось.

Игра в полемику надоела Кремлю довольно быстро. Бросив несколько снисходительных фраз, Сталин изобразил удивление, что «такая добрая и веселая картина» может кому-то не нравиться.

И уже вскоре «Правда» в редакционной статье взяла «Веселых ребят» под надежную защиту.

В «Правде» выступил и осмелевший орденоносец Александров:

«Фельетон товарища Безыменского носит откровенно хулиганский характер и является в дни Международного Московского фестиваля актом злостного подрывания авторитета всего советского кино в целом».

Через пару дней «Литературка» каялась и шмыгала носом, как нашкодивший первоклашка. Безыменский струсил и плакался:

«Мое выступление в „Литературной газете“ по частному вопросу, касающемуся фильма „Веселые ребята“, было по тону неправильным и по существу выдвинутых обвинений необоснованным. Критику „Правды“ считаю абсолютно правильной. Решение высокоавторитетной комиссии целиком меня удовлетворило. Александр Безыменский» (цит. по статье Ю. Саакова).

5737 до предела амортизированных копий фильма, невероятные тиражи пластинок и радио, с утра до вечера звеневшее голосами персонажей картины, навсегда закрыли эту тему.

Больше никто уже не напоминал автору первой советской комедии рецензию из французского еженедельника «Марианна», в которой среди прочего была такая фраза:

«„Веселые ребята“ производят впечатление, как будто на фабрику ГУКФ ночью пробрались буржуазные режиссеры и тайком в советских декорациях сняли эту картину».

Глава 6

Марион, Мэри, Мария — кокетливое создание невероятной эпохи, причудливый плод компромиссов и соглашений: Марион, взлетевшая в цирковое небо, вызвав бурю оваций, и Мэри, распластанная на полу в гримуборной с глазами, полными страха, нежности и глицерина. Наполовину снятый темный парик, драматично контрастирующий со светлыми волосами. Черно-белая Марион, темно-золотистая Орлова.

Есть такая легенда.

После «Веселых ребят» Орлову и Александрова пригласили в Кремль. Это был один из тех правительственных банкетов, приглашения на которые позднее актриса под разными предлогами игнорировала. Рассказывали, что, когда их подвели к Сталину, тот (впервые увидевший живую Анюту), улыбаясь, предложил Орловой просить у него все, что душе угодно.

Душе было угодно знать хоть что-нибудь о судьбе первого мужа — Андрея Берзина. Александров стоял рядом и, естественно, не мог не слышать. Так рассказывали.

«Вас примут», — после своей обычной паузы сказал вождь и отошел.

Ее действительно приняли. Гепеушный чин самого крупного калибра (будто бы даже сам Ягода) был краток:

— Все, что мы можем для вас сделать, Любовь Петровна, это соединить вас с мужем. Хотите?

Ответ — нет.

Странный диалог. В пересказе он звучит так, словно Ягода (или кто бы он ни был) говорил о соединении с Берзиным в лагере или в ссылке.

Скорее всего в этой легенде преувеличенно отразились события, происходившие намного раньше — в начале 1930-го, когда Берзина арестовали по делу Крестьянской партии.

Хождение по гепеушным коридорам, вопросы в лоб и такие же ответы, и неизвестность, и ожидание — видимо, все это было, но только раньше, без Сталина и Ягоды. До Александрова.

Простое сопоставление дат делает эту легенду по меньшей мере странной.

Орлова могла оказаться на приеме в Кремле не раньше конца декабря 1934-го. Реальнее — в январе — феврале 1935 года, то есть сразу после «Веселых ребят». Если допустить, что подобный диалог со Сталиным имел, что называется, место, то фраза Ягоды (или лже-Ягоды) о соединении с мужем лишена всякого смысла. Во-первых, потому, что гепеушное начальство не могло не знать о

том, что Орлова уже была замужем за Александровым, а во-вторых, потому, что с сентября 34-го Андрей Берзин уже находился в Москве и оставался в ней, по крайней мере, до 37-го.

Спуталось что-то в семейных преданиях, из которых родилась эта легенда, и настоящий смысл ее заключается в том, чтобы дать хоть какое-то представление о подлинной Орловой, той Орловой, которую никто не знал, — понимающей, отчетливо сознающей, в каком перевернутом мире она находится.

Если бы только все было так просто.

Она сознавала происходящее настолько, чтобы обойтись без эффектных жестов и просьб на кремлевском банкете.

Она понимала, с кем и с чем имеет дело. Какой уж тут Андрей Каспарович Берзин, память о котором отзывалась не одной только болью, но и страхом, его неприметным, одиноко стоявшим в прихожей чемоданчиком, извозчиком, опустевшей, выжидательно застывшей квартирой в Колпачном.

Боль притупляется, страх — остается. Ибо он и есть — память о боли.

В той жизни, которая началась для Орловой сразу после «Веселых ребят», не было места прошлому. Не должно было быть места. Она так решила. Это была другая жизнь: неправдоподобная, выдуманная, изобретенная, и только в ней она и могла остаться.

Ясноглазый бог Александров был не так прост, как это может показаться. Балансируя между собственными режиссерскими амбициями и актерскими возможностями Любочки, он смастерил роль, способную на свой лад выразить ее тайную двойственность. Темный парик на светлых крашеных волосах бывшей шатенки теперь прочитывается скрытой метафорой: двойная маскировка, двойная защита, сон во сне.

Что снилось? И кому?

Гиблое дело искать Орлову в немногих оставшихся после нее ролях: отраженный свет, солнечный зайчик, на деле оказывающийся лучом циркового прожектора.

Как всем нравились ее подпрыгивающие бровки и якобы наивно «распахнутые» (о, эти распахнутые!) в дежурной комедийности глаза…

И как мало обращали внимания на те мгновения, когда лицо ее, устав от бесконечных ужимок, становилось совершенно спокойным, совершенно нейтральным.

Александров успел изучить некоторые свойства ее лица.

В «Цирке» на Орлову наставляли особый, тщательно отрежиссированный свет, существовали точки, с которых камере не рекомендовано было к ней приближаться.

Сочинение и производство звезд — дело столь трудоемкое, что теперь, когда целые тресты обслуживают какого-нибудь исполосованного пластическими операциями кибернетического мутанта без пола и возраста, осуществленность Орловой кажется невероятной.

Это правда: Александров окружил ее небывалым (во всяком случае, для ее предыдущей жизни) вниманием. Оттачивался каждый жест, полуповорот, взмах ресниц; сценарий перекраивался в расчете на ее возможности. Но правда и то, что Орлова была, так сказать, адекватна этому вниманию.

Она сидела на пушке, из которой лупили адского напряжения фонари — перестарались осветители, — и ее трико начало влипать и срастаться с кожей. Она могла бы крикнуть, остановить съемку, но она не пикнула, высидела до конца, зная, что объем пленки ограничен, а перерасход в тот момент допустить было нельзя. Потом месяц лечила сожженные до пузырей ягодицы.

…До умопомрачения репетировался эпизод последнего аттракциона, когда образцово-показательный Мартынов в исполнении Столярова и Мэри спускаются на манеж по своего рода музыкальной лестнице, имевшей столько ступенек, сколько ударных нот в марше. Ритмически и пластически выход героев должен был вписаться в музыкальный номер. Репетировали количество шагов, выверяли каждый жест, чтобы движение соответствовало музыкальному периоду.

…От Столярова не могли добиться нужного характера исполнения песни:

> «Над страной весенний ветер веет,
> С каждым днем все радостнее жить…»

Решили, что будет петь сам Дунаевский. Тот подумал, попробовал и отказался — не тот голос. В результате «Песню о Родине» (было сделано больше тридцати ее вариантов) исполнял в фильме сам Александров.

Возникали кое-какие артистические склоки, иногда по самым пустяковым и ничтожным поводам. Известный в то время артист оперетты Володин (снимавшийся во многих александровских фильмах) был недоволен сценарием, своей ролью, считая ее недостаточно комедийной. Стремясь сделать ее поживее, поразнообразнее, он начинал комиковать, нести отсебятину, коверкать слова — надо и не надо вставлял что-нибудь вроде «чаво вы от меня хочите» и т. п. Александров останавливал, делал внушения, актер обижался, говоря, что после «Веселых ребят» режиссер потерял чувство юмора. В арбитры призвали самого

Горького. Тот, с подозрением относившийся к опереточным хохмам, строго-настрого запретил коверкать слова: «Нехорошо, голубчик, ребятишки ведь будут подражать вашему „хочите“!» Володин, однако, не успокоился и взял свое в «Волге-Волге».

Давно замечено, что атмосфера повального веселья отнюдь не характерна для съемок комедий. Скорее наоборот. Это потом, спустя время, приходит желание улыбнуться всевозможным нелепостям и злоключениям.

Так, в истории с оператором Борисом Петровым поначалу было совсем не до смеха.

В свое время Александров учился дрессировке и, как вспоминал в своих мемуарах, в ходе темпераментных переговоров с начальством в кульминационные моменты, когда от него требовались уступки, любил выпускать из карманов ужей, которых собеседники принимали за гадюк. Во время работы с группой дрессировщика Бориса Эдера в «Цирке» режиссер сдружился с одной из его львиц. Рассказывали, что она, как собака, ходила за Александровым по павильонам «Мосфильма». Петров, наблюдавший эту картину изо дня в день, потерял бдительность. Однажды, занятый проверкой декорации в сцене, где Скамейкин (в исполнении А. Комиссарова) с помощью букета цветов укрощал полдюжины львов, он в пылу работы забылся и отдавал приказания, стоя в полуметре от клетки, в которой Эдер репетировал свой номер. Одного из особо нервных хищников начала раздражать маячившая фигура — молниеносно выбросив сквозь прутья когтистую лапу, лев разодрал пиджак оператора, оставив на его теле кровавые полосы, и без особых усилий подтянул беднягу к прутьям. Петрова спас лишь контрольный выстрел дрессировщика.

…Так же, как и «Веселые ребята», «Цирк» снимался уже под готовую фонограмму. «Так делают в Америке», — уверенно заявлял режиссер, и ему верили, хотя в Америке в то время под фонограмму снимал свои мультфильмы лишь Дисней.

Американский опыт пригодился Александрову в массовых сценах. Он довольно лихо скопировал чаплинский метод, заполнив большинство рядов в цирке бутафорскими куклами.

Попутно вышел конфуз.

На исходе утомительной ночной съемки режиссер заметил, что одна из кукол оказалась слишком близко к камере. Это была крупная пожилая кукла с назойливо подведенными глазами, и постановщик в раздражении бросил:

— Это очень неестественная кукла, пересадите ее куда-нибудь подальше.

— Зачем же меня пересаживать, я и сама перейду, — обиженно проговорила кукла, напоминая утомленному режиссеру о том, что циркульные ряды вокруг арены заполнялись не только бутафорскими фигурами, но и ни в чем не повинными мосфильмовскими статистами.

Сцену колыбельной, в которой будущего поэта-мариниста Джимми Паттерсона обслуживает заботливый и представительный интернационал (С. Михоэлс, В. Канделаки, П. Герага, Л. Свердлин), тоже снимали ночью. Чтобы маленький Джимми не проснулся и не разревелся во время съемок, в ход пустили довольно сложную систему сигнализации жестами. Вокруг посапывающего на руках Мэри мулатика бесшумно и плавно перемещались ассистенты и операторы, размахивали руками актеры; едва слышалась фонограмма, под которую шла съемка, и Орлова шепотом скорее обозначала, чем выговаривала, слова колыбельной: «Спи, мой беби, сладко, сладко…».

К слову, найти черненького беби в стране победившего социализма удалось не сразу. Александровские ассистенты облазили цыганские таборы под Москвой — подумывали о перекраске какого-нибудь маленького симпатяги с вьющимися волосами, но вовремя появившаяся чета Паттерсонов согласилась отдать актерам своего даровитого Джимми. Это был идеальный вариант: черный отец, белая мать, в результате — маленький мулатик: синхронный с персонажами фильма цветовой расклад (стопроцентный негритенок был бы натяжкой).

На «Мосфильме» Джимми быстро освоился. Стоило операторам появиться в павильоне, как он вскакивал и начинал кричать: «Внимание! Мотор! Начали!»

Съемки и выпуск «Цирка» проходили без тех передряг и скандалов, которые хронически сопровождали «Веселых ребят». И все же одна малоприятная для режиссера история отозвалась в его мемуарах сварливым эхом.

Основой фильма явилось мюзик-холльное обозрение «Под куполом цирка», написанное И. Ильфом, Е. Петровым и В. Катаевым. Когда Александров предложил им переделать обозрение в киносценарий, героиня была немкой, а не американкой. Писатели ответили согласием, и вскоре Александров отправился с ними в Ленинград, чтобы, полностью освободившись от повседневных дел, сосредоточиться на сценарии. Работали непрерывно месяца полтора — Александров давал задания на конкретные эпизоды, потом написанное обсуждали, дорабатывали… Началось с того, что режиссер потребовал изменить национальность героини. Потом дописал

пролог. А вскоре сочинил и финал.

После этого сиамские близнецы по литературе убедились, что от их авторства в предполагаемом фильме не останется ничего, кроме довольно туманной мелодраматической истории, отвечать за которую не входило в их планы. Собрав чемоданы, они укатили в «одноэтажную Америку». В записных книжках Ильфа можно встретить несколько блестящих, ядоточивых строк о некоем жизнерадостном режиссере, впрочем, автора «Цирка» можно узнать в них только при хорошем знании заметок самого Александрова.

Диалоги сценария по черновому варианту дописывал уже И. Бабель. Помогал и Лебедев-Кумач.

Увидев результат этого коллективного творчества на экране, Ильф и Петров выразили протест. Его отклонили. Через некоторое время они потребовали изъять их имена из титров. Что и было сделано.

А когда в мае 1936-го фильм вышел на экраны, вопросы об авторстве, титрах, концепциях и прочем уже никого не интересовали. Даже ироничный Эйзенштейн, без особого энтузиазма относившийся к режиссерским опытам своего ученика, окрестил неизменную команду: Александрова, Дунаевского, Лебедева-Кумача — «орловскими рысаками», поскольку, что бы ни бормотали критики, зрители раз и навсегда приняли «Цирк» как фильм Орловой.

Тогда-то это и началось.

Пять миллионов человек посмотрели его только за первый месяц в Москве и Ленинграде.

Он катился по стране с запада на восток — по огромной, развеселой стране, не понимавшей, отчего она влюбляется в эту американочку, и валившей в кинотеатры по второму, по третьему, по десятому разу.

Его не видели разве что зеки (у некоторых оставался шанс), слепые и старики самого преклонного возраста. Его трудно было не посмотреть.

Можно, хотя бы приблизительно, подсчитать общее количество зрителей, труднее — резко увеличившееся число крашеных блондинок. (Разрастаясь в геометрической прогрессии, их количество со временем переросло в качество, вызвав к жизни двух особенно липучих поклонниц, преследовавших Орлову до конца ее дней).

Мужчины, встречая ее на улице, снимали шляпы, раскланиваясь.

На студию приходили мешки писем: слезные, точно депеши

Калинину, и благодарственные, как молитвы, послания. Баба Нюра, просившая помочь больному «грызью» племяннику; провинциальная актриса, просившая унять зарвавшегося администратора; большелобый, губастый работник рыбнадзора, не просивший ничего, выславший собственную фотографию и «тысячи извинений» в придачу.

Ощущение реальности сдвигалось — писали уже не самой Орловой, а какому-то сдвоенному, производному от нее и Марион-Анюты мифическому персонажу, в котором воплощалась мечта о свалившемся с луны игрушечном счастье.

И кому какое дело было до вариаций «Голубого ангела» (того самого «Голубого ангела», к созданию которого Александров приложил руку и которым всю жизнь восхищался) и перекликающегося с Марлен Дитрих именем героини?

Никому.

Этот фильм был уж так не похож на жизнь, достигал таких степеней неправдоподобия, что воспринимался некой овеществленной надеждой на тот свет — где все возможно, где все, КАК В КИНО, и где черно-белая Марион-Орлова с короткой стрижкой Лулу из знаменитой картины Пабста воплощает миф о всепобеждающей женственности.

Глава 7

Это может огорчить маму…

А. П. Чехов. Чайка.
Действие четвертое

Дважды переименованный и даже повышенный в ранге, Глинищевский переулок почти на пятьдесят лет превратился в улицу В. И. Немировича-Данченко, пока в середине девяностых московские власти не вернули ему вместе с названием и прежний скромный переулочный статус. Немирович-Данченко жил здесь с 38-го года до смерти в 43-м, в последнем, если идти от Тверской по левой стороне, доме, который со временем сплошь оброс мемориальными досками: Москвин, Тарасова, Кедров, Смирнов, Юткевич, Туманишвили, Книппер-Чехова, Марецкая…

Видимо, только традицией увековечивать последний адрес знаменитости объясняется то, что доски с именем Орловой тут нет. По сравнению с Большой Бронной, где ее барельеф «съедается» теперешним неразборчивым «Макдоналдсом», в этом мрачноватом, сером, с массивной башней доме они с Александровым прожили почти втрое дольше.

Могла ли поверить голубоглазая шатенка из кордебалета Музыкального театра Немировича в то, что через двенадцать лет станет соседкой своего великого патрона?

Дом этот соответствовал стандартам особой советской буржуазности, позволявшей иметь все лучшее в строго определенном и нераздражительном для начальства объеме. В 1938-м тут появились известные мхатовцы и кинематографисты. Просторные, большей частью темноватые квартиры вымирали на целый день и оживали лишь к ночи.

Орлова и Александров переехали в этот дом уже после смерти отца актрисы в январе 38-го.

Евгении Николаевне, чей железный характер не разрушило даже это трагическое событие, была отдана самая лучшая, самая светлая комната. В другой находился кабинет Александрова. Для всех, кто бывал в этой квартире, откровением становилось, во-первых, то, что в ванную вели две двери: из коридора и из комнаты Орловой; а во-вторых, сама эта комната: необыкновенно темная, с двухслойными — темными же с внутренней стороны — шторами.

Яркое солнечное утро, прыснувший по стене от раскрытого где-то в глубине двора окна насмешливый зайчик, воробьиная

возня в тополях и кусок идеально чистого неба — вся эта предпочтительная для большинства людей декорация пробуждения была безрадостна для Орловой. Темно-серый влажный асфальт, наглухо зашторенное небо, желательно полная тишина — вот приемлемое начало ее дня. Болезнь, которую могли принять за причуду или хуже того — каприз, имела бархатистое, таинственное название «миньера». Нарушение равновесия в ушной жидкости, светобоязнь — в той или иной степени выраженности — не так уж и редки. У Орловой она с возрастом обострялась. Мало что было для нее мучительнее, чем оказаться во время гастрольных концертов в гостиничном номере, выходящем на городскую площадь, с рыжими, желтыми или оранжевыми занавесочками на окнах. Боясь, что таинственную, так не вязавшуюся с ее образом миньеру могут принять за банальный каприз кинозвезды, она старалась ее скрывать, по крайней мере до тех пор, пока могла: с какого-то времени желто-оранжевые занавески вызывали у Орловой неудержимые приступы тошноты и головокружения.

Препарировать чужую жизнь на основе одних лишь недугов и странностей — дело столь же неблаговидное, сколь и неблагодарное. И все же есть глубокий иронический смысл в том, что актриса всю жизнь враждовала именно с той стихией, с которой ассоциировалась или должна была ассоциироваться для большинства. Искусственное солнце заливало искусственную жизнь ее персонажей — персонажей, до которых, в сущности, ей не было никакого дела.

Маленьким сердитым идолом дома по-прежнему оставалась Евгения Николаевна.

Когда спустя двадцать лет после всех лишений и пертурбаций семья начала возвращаться (разумеется, со всевозможными оговорками и поправками на время) приблизительно к дореволюционному уровню материального благополучия, выяснилось, что Евгения Николаевна отнюдь не утратила прежних барственных навыков. В доме появилась прислуга: кухарка и домработница. Температура отношений с этими двумя женщинами довольно быстро зафиксировалась на дореволюционной отметке. Говоря иначе, с обеими она находилась в состоянии плохо скрытого классового антагонизма. На дворе стоял 1938 год, и любое неосторожное слово из уст бывшей «барыньки» могло быть как угодно использовано расторопной прислугой. Так что дочери приходилось проявлять чудеса дипломатии.

Особо взрывоопасным периодом было утро, момент, когда

вносили кофе. Культура «вноса» не всегда оказывалась на высоте. Не поощрялась излишняя торопливость, и не дай Бог, если на блюдце оказывалось несколько кофейных капель. Существовали и другие приметы непочтительности, широко и вольно толкуемые Евгенией Николаевной.

Кофе оставался на столе, прислуга выплывала, Евгения Николаевна с трагическим выражением застывала в кресле — зачесанные со лба волосы, темное платье, жабо: обобщенный портрет графини-бабушки начала века.

Тянулись минуты томительной неопределенности. В комнате Евгении Николаевны стояла такая плотная, такая мучительная тишина, словно там совершалась вопиющая несправедливость.

Через некоторое время Любочка входила и видела ту же картину: невыпитый кофе, поджатые губы, драматический взгляд. И ни звука.

Осторожные вопросы прислуге.

Ее сбивчивые, разноречивые ответы.

Вторая попытка. Повторные увещевания. Настойчивые просьбы.

О, нетребовательные, благословенные семьи, где под словом ссора подразумевается мордобой, расквашенная губа, перевернутая мебель и сизо-малиновый участковый в дверях!

Тут событием становился отсутствующий взгляд или не к месту сказанное слово.

А кофе должен быть выпит!

Потому что «маменька» должна его выпить. Если она это не сделает, произойдет что-то ужасное, то, что даже трудно себе представить!

И, надо сказать, она почти всегда выпивала эту ритуальную чашку.

Иногда казалось, что делает она это исключительно, чтобы не волновать Бимку — своего нервного, чрезвычайно впечатлительно и кусливого шпица. Обладая сверхчувствительной, подвижной нервной системой, тождественной организации своей хозяйки, это капризное существо стало чем-то вроде alter ego Евгении Николаевны. Домработница была в ужасе и обходила Бимку стороной. Кухарке, покупавшей продукты в Елисеевском, строго наказывалось, чтобы она не разглашала тайны Бимкиного рациона. Она и не разглашала, но, кажется, ненавидела прожорливого и привередливого шпица за все те ломтики буженины и вырезки, которыми старушка поощряла своего вечно дрожащего любимца.

Боже упаси было бросить на чуткого шпица косой взгляд или обойтись с ним фамильярно. Возвещавший о начале вражды

захлебывающимся, пронзительным лаем, он жил в отвлеченном мире всеобщего поклонения и заискивания. Враг Бимки естественным и необратимым образом становился врагом Евгении Николаевны — и тут уже никому не было снисхождения.

Отборная еда, строго по часам, с всевозможными предосторожностями гуляние — можно представить, до какой степени ненавидела это существо прислуга, для пролетарского сознания которой вообще характерно служебно-равнодушное или враждебно-ироническое отношение ко всем животным-нахлебникам.

Какой бы идиллической, на манер тогдашних пьес с конфликтом между хорошим и прекрасным, ни выглядела эта картина, иногда что-то все же закрадывалось, повисало, затаивалось.

Неизвестно, упражнялся ли Григорий Васильевич, жизнерадостный зять Евгении Николаевны, в дрессуре с Бимкой, но все эти собачьи радости не могли в конце концов не сказаться.

Нет, речь, понятно, не шла о разговорах на повышенных тонах или ядовитых попреках, но некоторое напряжение временами ощущалось.

Годы жизни и обстоятельства места приучили Орлову и Александрова к сверхчеловеческому самообладанию, выработав и определенную тактику защиты.

Возникала необходимость вдруг выехать на какой-то симпозиум в Подмосковье. Требовалось присутствие как Александрова, так и Орловой. После симпозиума в планы входили творческие вечера и концерты. Как долго? Пока неизвестно. Домработница, кухарка и родственники проходили дополнительный инструктаж.

Они уезжали, и Евгения Николаевна оставалась со своим Бимкой и враждебным, малопонятным и, честно говоря, недостойным того, чтобы быть понятым, миром.

Проходила неделя, другая. Орлова звонила домой, узнавая о здоровье матери, ее настроении, о Бимке. Творческие вечера и концерты проходят совершенно замечательно, лучше — трудно себе представить, пожалуй, придется задержаться еще на пару недель…

Вряд ли воображение Евгении Николаевны смогло бы вместить то, что все эти звонки совершались из комфортабельного люкса «Метрополя». Уставшие от напряжения домашней жизни, супруги время от времени могли позволить себе снять номер в этой гостинице, когда на пару недель, а когда и на месяц. Евгения Николаевна так никогда и не раскрыла тайну этих внезапных отъездов. Тем более что на фоне

реальных концертных поездок (они уже в то время занимали много времени) эти метропольные отлучки выглядели вполне убедительно.

После небывалого успеха «Волги-Волги» и «Цирка» Александров снял «Светлый путь», в котором безобидная история Золушки напоминает скорее солнечные кошмары Дали. Орлова объездила с этим фильмом все более или менее крупные города. И даже не очень крупные.

Деньги нужны были для того, чтобы платить кухарке и домработнице, а затем и шоферу Казарновскому (мой отец определил его как своего рода состоявшегося Козлевича из запрещенного в то время «Золотого теленка»).

Деньги нужны были для того, чтобы строить дом во Внуково — знаменитый дом мечты с окошечками в форме сердец, создававшийся по эскизам самого Александрова.

Они нужны были для того, чтобы Евгения Николаевна продолжала существовать в своем отвлеченном, герметичном мире, в который не проникали ледяные сквозняки времени.

Да мало ли для чего они были нужны — всегда и всем.

Когда-то (в последний момент) попавшая в александровский фильм актриса, снявшаяся позднее в нескольких его картинах, была объявлена первой советской кинозвездой, и теперь честно отрабатывала свое имя. Теперь уже шли на нее, и не шли — валили, пока еще не стадионами — это началось позже, а фабриками, заводами, шахтами и т. д.

«Во всем должна быть доля абсурда», — любил говорить один печальный и великий человек.

Эта идея ощутимо довлеет над стихотворением Владимира Гусева, напечатанным в «Правде» 1 мая 1937 года, где с эпическим размахом описываются гастрольные перемещения актрисы по стране:

> Объехав с концертами Свердловск, и Пермь,
> и многие города,
> Экспрессом в Челябинск, на Энский завод,
> Приехала кинозвезда.

Далее в несколько умиленно-слезливом духе живописуется приезд актрисы и то, как «сели две тысячи человек в зал на тысячу мест», затем, как она вышла на сцену и как она запела, «волнуясь вдвойне, втройне», и, наконец, явление старика Петрова с какими-то сакральными кольцами:

> Когда она спела, старик Петров

Волненья сдержать не смог.
Он вышел на сцену и тихо сказал:
— Вы пели, товарищ, так…
Мы вам цветы принесли, но цветы — растенье, трава, пустяк,
И лучшим из этих цветов
не выразить наших сердец.
Мы десять тысяч в смену даем
поршневых прочных колец.
И мы ответим своим трудом
песням прекрасным таким,
И ровно двенадцать тысяч колец
мы через неделю дадим.

Дальше перечисляются города, в которых актриса получала различные подарки:

…В городе Курске ей подарили
курского соловья.
Гордый Свердловск благодарил
яшмой и рубином ее.
В Туле ей, маленькой, преподнесли
свирепого (!) вида ружье.
И увядали в квартире у нее, полные красоты,
Мурманские, и тбилисские, и киевские цветы.
Она привыкла к таким вещам,
но тут, понимаете, тут
Ей люди свой труд принесли в награду
за ее драгоценный труд.

Обняв кряжистого ветерана, Орлова всплакнула и уехала в Магнитогорск…

А через неделю поезд ее
обратно в Челябинск примчал,
И снова был переполнен зал,
и голос ее звучал,
И преподнес ей старик Петров —
сияло его лицо —
Двенадцать тысяч двести десятое
поршневое кольцо.

(Именем Гусева, к слову, названа одна из улиц в поселке «Веселых ребят» во Внуково).

Читая про все эти невероятные кольца, встречая редкие, тщательно отредактированные свидетельства, поражаешься — до чего плотен розоватый туман орловской биографии…

«Пожалуй, могу сказать, что в какой-то степени я сама вместе с Таней (имеется в виду Таня Морозова из „Светлого пути“. — *Д. Щ.*) прошла путь, проделанный ею, — от простой черной домашней работы до квалифицированного труда у ткацкого станка. Первая часть этой задачи не требовала от меня специальной подготовки. Таким умением обладает каждая женщина. На экране Таня в течение нескольких минут работает на ткацком станке. Я должна была провести эту сцену так, чтобы зрители, среди которых ведь будут и настоящие опытные ткачихи, поверили бы, не усомнились в подлинно высоком мастерстве владения станком Морозовой. И для этого мне пришлось, как и самой Тане, учиться ткацкому делу. Три месяца я проработала в Московском научно-исследовательском институте текстильной промышленности под руководством стахановки-ткачихи О. П. Орловой. Кроме того, во время съемок на Ногинской (Глуховской) ткацкой фабрике моими постоянными учительницами были потомственные русские ткачихи.

…Я успешно сдала техминимум и получила квалификацию ткачихи. Быстрому освоению профессии помогло то, что я занималась не только на уроках. Ткачиха должна обладать очень ловкими пальцами, чтобы быстро завязывать ткацкий узел, достигается это путем длительной тренировки. И я отдавала этой тренировке все свое время. В сумке я всегда носила моток ниток, как другие женщины носят вязание. Я вязала ткацкие узлы всегда и всюду. Такими узлами я перевязала дома бахрому скатертей, полотенец, занавесей».

Это из неопубликованных автобиографических записей Орловой.

Игорь Ильинский вспоминал, что в ее присутствии всегда хотелось выглядеть «лучшим образом», показать этакую молодцеватость… Был эпизод во время съемок «Волги-Волги», в котором Бывалов прыгал в сапогах и с портфелем с большого волжского парохода в воду. Можно было взять дублера, но Ильинскому хотелось сыграть, как Бывалов, пробежав по палубе, целеустремленно продолжает бег в воздухе, сучит ногами — играть в воздухе актерам не часто приходилось.

«Поначалу предполагалось отправить меня в воду со средней палубы, но я, разохотившись, неожиданно для самого себя сказал: „Уж лучше с капитанского мостика, это было бы эффектнее!“ И

тут же был пойман на слове. Уже через десять минут весь пароход знал — не без стараний Александрова, — что Ильинский будет прыгать с верхней капитанской палубы. В разных местах парохода меня останавливали вопросом: „Вы решили прыгнуть оттуда? Молодец, молодец!“ Нечего делать, в сапогах и с портфелем я полез на верхнюю палубу. Но когда я туда взобрался, то обнаружил, что моя храбрость задержалась где-то внизу. Каждый знает, что смотреть снизу вверх и сверху вниз, особенно если нужно прыгать, — не одно и то же. Ноги мои, как у несменяемого капитана, приросли к капитанской палубе. Нет, надо отказаться. Где дублер? Но тут я увидел множество глаз, устремленных на меня, и среди них — глаза Любови Петровны: в них было столько веры, восторга и, я бы сказал, восхищения! Ведь накануне, оробев, отказалась от прыжков в воду ее дублерша… Я разбежался… — остальное вы видели на экране. Дубль, к счастью, не понадобился» (Искусство кино. 1982. № 10).

А Павел Кадочников в поздней юбилейной статье вспоминал о способности Орловой находить красоту там, где ее не всякий заметит. «…Она могла долгое время любоваться колючим татарником или могучим стеблем крапивы, способным вырваться из земли в самом неожиданном месте. Но постоянное неподдельное восторженное отношение к природе, искреннее преклонение перед ее величием и красотой давали актрисе ту волшебную силу, которая помогает более острому восприятию окружающей жизни, более чуткому отношению к людям…

…Когда про артиста говорят, что он хорошо играет, это естественно. Он и должен хорошо играть: это его профессия, этому он учился многие годы. А вот сеять в людях доброе начало, вызывать у окружающих чувство душевной радости — это уже нечто выше простой профессионализации. Это своего рода дар» (Сов. культура, 1977. 11 февраля).

Все это замечательно, все это так, но где здесь судьба, характер, где здесь сама Орлова? Или же это юбилейное «вспоминательство», видимое отсутствие драматизма — и есть тайный знак ее жизни?

Об Орловой можно написать таким образом, что в тексте практически не окажется ВРЕМЕНИ — его примет, атмосферы, деталей.

Холодная, кажущаяся отстраненной, перпендикулярная времени судьба. И только в точке пересечения что-то похожее на вспышку — почти неразличимая световая точка гаснущего экрана.

Сталин прохладно отнесся к «Светлому пути». Критиковал название «Золушка». После разговора с Александровым прислал ему домой листок с двенадцатью названиями, на выбор. Хотя,

судя по всему, выбирать особо было не из чего. Название «Светлый путь» полностью расстроило планы Главкинопроката, заранее приготовившего рекламные духи, спички — всюду на этикетках стояло «Золушка». Спорить, понятно, никто не осмеливался.

…На ночь глядя вождь любил ставить две-три части из «Волги-Волги». Из всех александровских фильмов он выбрал для себя именно этот. Он без конца смотрел его и до войны, и в войну, и после. А в 42-м, когда в Москву прилетел помощник Рузвельта Гарри Гопкинс, Сталин пригласил его с послом США У. Авереллом Гарриманом посмотреть фильм с участием первой советской кинозвезды. А после, в знак особого расположения, послал с Гопкинсом экземпляр «Волги-Волги» Рузвельту. Поскольку визит был кратковременным, перевод фильма делали по монтажным листам уже в самолете, по пути в США. С репликами кое-как разобрались, но до песен дойти не успели.

— Почему Сталин прислал мне этот фильм? — спросил Рузвельт, посмотрев «Волгу-Волгу».

Ответа не было.

После тщательной редактуры и перевода всех песен устроили повторный просмотр. Когда прозвучал куплет лоцмана:

Америка России подарила пароход —
С носа пар, колеса сзади
И ужасно, и ужасно, и ужасно тихий ход!

Рузвельт произнес:

— Теперь понимаю: Сталин намекает, что мы ужасно затягиваем дело с открытием второго фронта.

Александров (которому эту историю рассказал сам У. Аверелл Гарриман) уверял, что Рузвельт даже любил напевать эту песенку.

Возможно и так.

…Бесконечно кульбитирующие, ходящие на руках, выпрыгивающие из всех щелей фигуры, все время куда-то несущиеся, преследующие, настигающие, вездесущие, как тараканы, и деятельные, как муравьи, находящиеся за пределами воодушевления, доступного человеку, — не персонажи даже, а какие-то знаки, символы тотального — в лежку — веселья, должно быть, отвечали каким-то грубоватым представлениям Хозяина о современном «народном юморе». И все же, все же, сам он, знавший толк в юморе несколько другого, черноватого оттенка, смотрел эти две-три части не из-за прыжков и ужимок. И даже не из-за Ильинского и Мироновой. На ночь глядя он ставил

эти фрагменты, чтобы еще раз посмотреть на свою любимую актрису — Орлову. Об этом несколько раз говорил сам Александров.

На приеме в Георгиевском зале в честь участников декады украинского искусства Сталину представили Ильинского.

— Здравствуйте, гражданин Бывалов. Вы бюрократ, и я бюрократ, мы поймем друг друга. Пойдемте побеседуем!

И повел Ильинского к столу. А после приема пригласил группу особо избранных — Немировича-Данченко, Москвина, Качалова и некоторых других на очередной просмотр «Волги-Волги». Александрова посадил рядом с собой. По другую сторону Немировича. В какой раз Сталин смотрел этот фильм? В двадцатый? Сорок восьмой? Во всяком случае, он знал наизусть все реплики и, давясь хохотом, хлопая Александрова по колену, обращался то к нему, то к принужденно улыбавшемуся Немировичу-Данченко:

— Сейчас Бывалов скажет: «Примите от этих граждан брак и выдайте им другой!»

Был ли это тот самый просмотр, когда Сталин, видимо раздраженный отсутствием Орловой (которая и дальше старалась избегать подобных мероприятий), решил отпустить одну из своих фирменных палаческих шуточек, — не отрываясь от экрана, он прошептал на ухо Александрову: «Если с этой женщиной что-нибудь случится, мы вас расстреляем…» И, упиваясь произведенным впечатлением, без паузы продолжил свои веселые комментарии.

Можно только гадать, каким образом удавалось Орловой манкировать кремлевскими сборищами, но, думается, в конечном счете все сводилось к сущности ее человеческой и женской натуры, способной держать на дистанции любого — будь то вождь народов или рабочий сцены. Раз или два не появившись на этих приемах (а позднее и на кунцевских вечерах Сталина), она сумела придать своему отсутствию такую органичность, что с какого-то момента ее просто перестали туда приглашать. В Кремль она являлась лишь для того, чтобы получить очередное высокое звание или премию.

Все это довольно точно согласуется с манерой ее поведения в тогдашнем кино.

Фильмов в то время выпускалось хоть и побольше, чем сейчас, но их количество конечно не могло идти в сравнение с 77-м или 85-м годом. Но даже тогда, в конце тридцатых, на столе у Орловой всегда лежали два-три сценария.

В 1938 году из присылавшихся ей сценариев Орлова — не без колебаний — выбрала один, написанный Ю. Олешей совместно с

режиссером А. Мачеретом по мотивам пьесы братьев Тур и Л. Шейниса «Очная ставка». Назывался он «Ошибка инженера Кочина» и представлял собой детектив в классических традициях тогдашней шпиономании. В этой угрюмой истории Орловой отводилась роль Ксении Лебедевой, безнадежно влюбленной в своего соседа — инженера Кочина. Голубоглазая Ксения, попавшая в раскидистую сеть агента иностранной разведки, помогает ему пробраться в комнату доверчивого инженера и сфотографировать секретные чертежи. В преступлении своем несчастная вскоре признается любимому и, дав ему слово исправиться, направляется в НКВД с признанием. Следуя традиции, по которой смерть неминуемо списывает грехи обаятельной грешницы, сценарист высылает ей вдогонку вражьего агента. Он-то и сталкивает бедняжку под колеса мчащегося поезда. Предложение сниматься в роли «полупредательницы», пусть и раскаявшейся, после Анюты и Стрелки поначалу не вызвало у Орловой особого энтузиазма.

— Это не моя роль, — заявила она Олеше и Мачерету. Она долго отказывалась, обсуждая роль с Гришей, — его слово и стало, по всей видимости, решающим: почему бы и нет, тем более что возникла пауза после съемок «Волги-Волги».

В декабре 39-го фильм «Ошибка инженера Кочина» с Орловой в роли Ксении без особого шума вышел на экран. Было несколько сдержанно-одобрительных отзывов: М. Ромм, в частности, усмотрел, что эта лента возрождала в советском искусстве детектив с «большой стилистической чистотой и притом на новых, более сложных позициях». (Кино. 1939. Ноябрь).

Временная измена Анюте и Стрелке была воспринята как досадная случайность, вскоре исправленная орденоносной Золушкой из «Светлого пути».

Двумя годами позже Орлова снялась в почти эпизодической роли Паулы Менотти (по горьковскому «Делу Артамоновых») у Рошаля, да еще в 1950-м у того же Рошаля в «Мусоргском» в роли Платоновой.

Все. Этим (за исключением самых ранних работ) исчерпывается участие Орловой в фильмах «других» режиссеров.

После войны к ней еще поступали кое-какие предложения и сценарии, но после нескольких отказов стало ясно: эта актриса снимается только у СВОЕГО режиссера.

Однажды, уже в начале шестидесятых, в разговоре со своей внучатой племянницей, в ответ на ее вопрос, почему она так мало снималась у других, Орлова ответила:

— А ты представь: фильм — это подготовительный период, пробы, съемки, монтаж, озвучание — в общем, год, а то и больше

работы. И что? Целый год без Гриши? Ради еще какой-то там роли?..

Нет, ролей, ради которых можно было хотя бы ненадолго пожертвовать Гришей, для нее не существовало.

И не только ролей.

Часто люди, у которых никогда не было своих детей, умеют великолепно обращаться с другими. Орлова обладала этим даром: толково, внятно, без сюсюканья поговорить с ребенком, рассказать историю, угадать с подарком, при этом не входя в образ доброй тетеньки, не подстраиваясь. Внучатая племянница Нонна (ее чаще звали Машей — в семье было три Нонны) была тем самым ребенком, она как норму восприняла четкую Любочкину интонацию в общении. Потом она выросла и в одном разговоре — не характерном для Орловой по своей откровенности — спросила свою знаменитую родственницу о детях…

— Знаешь, я насмотрелась на твою бабушку и на твою мать, — очень просто и без эмоций ответила та. — Это ведь постоянный страх — дети. Сначала боишься забеременеть, потом рожать, а дальше, до гроба — страх за ребенка.

Вторая дочь любимой сестры Нонны Петровны, Наташа, умерла совсем маленькой, не прожив и года. Первая, Нонна, подолгу жила в семье Орловой и Берзина — родители часто были в разъездах. Муж Нонны Петровны — Сергей Веселов, блестящий инженер, участник первой советской стройки в Монголии, ценимый и уважаемый начальством и сослуживцами, превращался дома в тревожного молчуна со скверным характером. Они были так несовместимы, несовпадаемы с Нонной Петровной — и этот странный, становившийся все более искусственным союз во многом определил вектор Любочкиной жизни, ее выбор, ее стиль и смысл. Она насмотрелась… Какие уж там дети. Оглядываясь назад, она видела, что им попросту не было места в ее жизни. Вначале — бесконечный тренинг, учеба, заработки. Потом — театр, репетиции, роли… И Берзин. Андрей Каспарович, регулярно увозимый невозмутимыми, как судьба, конвойными. Ребенок от репрессированного, ссыльного? И что дальше? Еще неизвестно, что бы с ней самой произошло, если бы не кино, не Гриша. Немец? Потом Гитлер? Или: «Все, что мы можем для вас сделать, это…» Горький сказал про нее в роли Анюты: «Как хорошо играет эта девушка!» А девушке-то уже было тридцать два. Дети? Еще было возможно. Но — надо сниматься, добирать роль за ролью, фильм за фильмом. А в январе 1940-го ей исполнилось тридцать восемь.

Это был ее выбор.

Она ничего не выбирала.

Случилось так, что в своей жизни она обошлась без этой радости, боли, без этого страха — без детей. И всякий раз, когда этот пропуск в судьбе напоминал о себе какой-нибудь плюшевой игрушкой упущенной возможности (коаловый медвежонок, белка), она мысленно возвращалась назад, и пропуск этот тотчас же заполнялся такой неотменимой действительностью и достоверностью прожитого, что вообще не о чем было ни говорить, ни жалеть.

Глава 8

Если составить антологию первого дня войны по принципу — как его провели наши родственники и знакомые, могла бы возникнуть пестрая и, как ни странно, довольно забавная картина. Один из моих дедушек, мирно проспав всю первую половину дня (работал в ночную смену), встал именно с той ноги, с которой нужно, и бодро принялся за разные домашние дела. Известие о начале войны застало его за неторопливой и вдумчивой глажкой брюк и вызвало несколько неожиданную реакцию: дед раздражился. Зашвырнув свои широченные москвошвеевские штаны в угол, он злобно пообещал, что догладит их после войны, после чего незамедлительно отправился в военкомат, а уже через пару месяцев лежал в госпитале с двумя проникающими ранениями в голову — совершенно слепой (зрение потом восстановилось), но не утративший свой характерный щелочной юмор.

Другого моего деда сообщение застигло на пути к давнишнему кредитору, которому мой артистичный предок успел задолжать небывалую по тем временам сумму. Решив, что тяжесть трагического известия достаточна для того, чтобы под его бременем отменить или, по крайней мере, отсрочить исполнение каких-либо обязанностей, он тихо свернул к Елисеевскому и предался, как писали в старину, роковой и в конечном счете сгубившей его слабости.

Сообщение заставало наших родичей на рыбалках, в пионерлагерях, в зековских бараках, во время дальних велосипедных прогулок, в каком-нибудь приречном сельце, где перед избой с надписью: «Почта» уже собралась толпа человек в восемьдесят, слушающая репродуктор.

То воскресное утро в Риге уже упоминавшаяся нами актриса Елена Тяпкина провела в ателье. Она не слышала молотовскую речь и, ровным счетом ни о чем не подозревая, вышла на улицу и уже через несколько минут встретила куда-то стремительно направляющуюся Орлову.

— Ну где же вы! Мы вас повсюду ищем! — бросилась она к Тяпкиной.

Орлова и Александров отдыхали тогда под Ригой в Кемери, но по просьбе местных властей собирались дать несколько концертов в домах офицеров. Успели дать только два.

Вместе с драматургами Раскиным и Слободкиным режиссер превращал очередное мюзик-холльное представление «Звезда экрана» (с воодушевлением встреченное зрителями) в

киносценарий: зародыш будущей «Весны».

В Риге в то время оказалось множество писателей и актеров: Гарин и Охлопков ставили здесь фильм «Принц и нищий», Тяпкина снималась у них в одной из ролей, Корнейчук высиживал очередную пьесу. Когда спустя полчаса после встречи Орлова и Тяпкина вошли в номер, там — помимо названных — уже находились Бабочкин, Вирта, Барнет. Спустя какое-то время появился и Александров.

— Я только что говорил с Москвой, — сказал он, — и мне сообщили, что нас всех переведут в Сигулду. Мы будем там жить, пока не кончится этот инцидент.

Кажется, он на полном серьезе верил, что происходящее действительно — всего лишь инцидент.

А на следующий день немцы уже бомбили Ригу и не о какой Сигулде никто не вспоминал. Тяпкина уговаривала Орлову и Александрова возвращаться в Москву. В своих мемуарах режиссер упоминает, впрочем, о каких-то особых указаниях, полученных из Москвы и предписывавших им выехать немедленно.

Как бы то ни было, в тот же день отправились на вокзал за билетами. Когда возвращались, началась воздушная тревога, которую пережидали в подъезде под иронические комментарии Григория Васильевича.

Ночь прошла спокойно, а утро вновь началось с завывания сирен, гула бомбардировщиков; медлить было нельзя. Получившие распоряжение остаться в Риге, Охлопков и Барнет спустя несколько дней выбирались самостоятельно, с невероятным трудом.

С вокзала, собственно, для Орловой и Александрова и началась война: искаженные лица, крики, истерики, детский плач, привокзальная площадь была уже разворочена бомбами.

Орлову немедленно окружили москвичи и ленинградцы, не сумевшие достать билеты, среди них были артисты Ленинградской филармонии. Она пошла к начальнику вокзала, потом еще к кому-то — просить за всех сразу, и ей не смогли отказать.

Во время посадки начался очередной налет, был обстрелян и поврежден паровоз — он не мог тронуться и его откатывали на руках. Затем подогнали какой-то слабосильный — он тянул еле-еле. Добрались до первого взорванного моста и на лодках переправились на другой берег, куда вскоре подогнали состав.

Ехали в жестком вагоне, вместе с командиром погранотряда, его женой и двумя детьми. Утром он разбудил ее и она, не успев одеть детей — завернув их в одеяло, подхватила какой-то узел и вышла. Он посадил их в телегу, отвез к лесу и сказал:

«Уходите…» А сам вернулся на погранзаставу, где шел бой. У женщины этой, кроме узла и одеяла, не было с собой ничего: ни еды, ни питья, ни одежды. Орлова взяла в дорогу корзину, где были бутерброды, хлеб и бутылки с морсом. Все это она сразу начала раздавать, в том числе и семье пограничника.

Под непрерывными бомбежками трое суток добирались до Минска. Белорусскую железную дорогу на всем ее протяжении бомбили постоянно. Однажды во время налета поезд остановился в поле. В вагоне остались только Орлова с Александровым и Тяпкина. Для них все обошлось — ни одна бомба не попала в поезд. Другие побежали через насыпь в лес. Когда налет кончился, среди вернувшихся было много раненых. С помощью Тяпкиной Орлова сумела организовать женщин эшелона в отряды сандружинниц. Ее узнавали, принимали ее поведение как норму, как продолжение экранного образа, поезд, в котором она находилась, казался неуязвимым, заколдованным.

Колдовство это, однако, не распространилось на скорость передвижения. В Москву удалось добраться только через неделю.

В июне большинство мужчин московского Дома кино составили отряд противовоздушной обороны. «Под руководством Иосифа Михайловича Туманова мы ночи напролет дежурили на крышах. На крышах стояли зенитные пушки, а во дворе — обслуживающие их грузовики с боеприпасами. Когда однажды вражеские самолеты засыпали крышу нашего дома зажигалками, мы вынуждены были сбрасывать их куда придется. Зажигалки попадали и на грузовики со снарядами. Женщины, дежурившие внизу, щипцами извлекали их оттуда и бросали в бочки с водой и ящики с песком. С крыши были видны пожары, работа прожекторов и воздушные бои» (Г. В. Александров. «Эпоха кино»).

В августе во время очередного налета режиссер дежурил неподалеку от своего дома. Он уже собирался спускаться вниз, когда рядом, раздирая перепонки, ухнуло, ослепило — взрывная волна, подняв Александрова на воздух, швырнула его на другую секцию крыши. Контуженный, с поврежденным позвоночником, он долго приходил в себя и все же смог самостоятельно добраться до квартиры.

А через несколько дней уже снимал новый сюжет для «Боевого киносборника».

Позднее он вспоминал, что осенью 1941-го, когда снимать приходилось в прифронтовых условиях, поочередно сменяя винтовку, кинокамеру и лопату (мосфильмовцы выходили на рытье траншей), или во время строевой подготовки, он вынужден был проводить съемку, шлепая по лужам в штатских ботинках. Тогда, видимо, из-за чрезвычайности ситуации контузия и

поврежденный позвоночник не давали о себе знать. Зато позднее последствия этих травм несколько раз надолго выводили Александрова из строя.

Работа над сценарием «Звезда экрана» была надолго отложена. Кинематографическое начальство по указанию свыше быстро пересмотрело план производства художественных фильмов. Из него изъяли все, что не имело прямого отношения к теме войны.

Сотни операторов, кинорежиссеров были откомандированы в распоряжение фронтовых штабов. Снимали по непосредственным заданиям военного командования, ленты отправлялись в Москву. Многие участвовали в боевых операциях: снимали в самолетах, танках, некоторых забрасывали в тыл немцев. Операторы принимали участие в партизанских рейдах, ближних боях. В своих воспоминаниях Александров приводит случай с выпускницей ВГИКа Марией Сурковой, которая, смертельно раненная, вертела ручку аппарата до тех пор, пока не потеряла сознание. Оператор М. Глидер, снимавший в свое время довженковский фильм «Иван», оставил после себя кадры боевых операций Ковпака и Федорова. Ему же удалось снять момент взрыва партизанами немецкого поезда — кадры, ставшие впоследствии каноническими; их бесконечно прокручивали чуть не во всех боевых киножурналах (первые съемки военной кинохроники начались через три дня после начала войны).

Во время пересмотра планов кинопромышленности кому-то из ленфильмовцев пришла идея создания художественных короткометражек, объединенных в киносборники.

Первые короткометражки — «Чапаев с нами», «Подруги, на фронт» были сняты уже в июне 1941-го, всего за несколько дней. Киносборники эти состояли из трех-четырех коротких новелл, скетчей, кинокарикатур. В создании их участвовали: М. Донской, С. Герасимов, В. Пудовкин, С. Юткевич, Б. Барнет. Сценарии писали: Л. Леонов, Ю. Герман, Б. Ласкин, М. Вольпин, А. Штейн, Н. Эрдман. В фильмах снимались: З. Федорова, Б. Бабочкин, Н. Крючков, Э. Гарин, Б. Андреев, П. Алейников, М. Штраух, С. Мартинсон (почти всегда в роли немца-недоумка) и, конечно, Орлова. Для нее это стало чем-то вроде первой вынужденной попытки обмануть время, вернуться в прежние годы: в военной форме и гриме Стрелки, она развозила фронтовые письма на том самом велосипеде, которым так ловко управляла в «Волге-Волге». Для нее придумывались новые слова на музыку из «Веселых ребят». Иногда она привозила проектор, устраивая просмотры хроникальных очерков. После этого она снова раздавала письма, пела, читала стихи, по ходу дела разоблачая суетливого и

нерасторопного немецкого диверсанта.

Уже в начале октября работать на «Мосфильме» стало практически невозможно. Студию бомбили. В кадре могла появиться незапланированная, упавшая с неба зажигалка, и никто не удивлялся, не паниковал — ее просто захватывали щипцами и без лишних слов совали в ящик с песком, ни на секунду не прерывая съемки.

В конце октября «Мосфильм» эвакуировали.

Орлова с Александровым и Евгенией Николаевной в особом актерско-писательском поезде, не отличавшемся, впрочем, особыми удобствами, полторы недели добирались до Алма-Аты.

В брюках, изящной куртке и светлой шапочке с помпоном — очень спортивная и, как обычно, подтянутая, Орлова демонстративно не поддавалась панике, подчеркнуто спокойно, с неизменной полуулыбкой общаясь с соседями по купе.

Во время одной из бесчисленных остановок, когда по вагону пошли разговоры об очередном авианалете, Орлова как ни в чем не бывало вышла подышать холодным октябрьским воздухом и немного пройтись. Возле соседнего вагона она остановилась. Женщину, которую Орлова заметила в одном из окон, в то время можно было узнать лишь по запоминающимся на всю жизнь глазам — настолько она была истощена и обескровлена.

Елене Сергеевне Булгаковой стоило невероятных трудов попасть в этот особый поезд. Кроме 12 рублей пенсии, которую выхлопотал для Елены Сергеевны влюбленный в нее Фадеев, жить ей было абсолютно не на, что. Она падала в голодные обмороки, с трудом могла говорить. Впрочем, заговаривать с Еленой Сергеевной никто и не собирался. Орлова оказалась единственной, она подошла к ней, пригласила в свое купе, поделилась едой.

Они познакомились задолго до войны через Николая Эрдмана. В дневнике Елены Сергеевны есть запись о том, что звонили Александров и Орлова — в тот день они должны были зайти к ним в гости. Близкими знакомыми они никогда не были, что и придает этой встрече особый смысл, ибо, какой бы осторожной ни была или ни казалась Орлова, какое бы недосягаемое место ни занимала в сталинском пантеоне избранных, никто не мог припомнить ей нарочитое «неузнавание» при встрече с отверженными или даже просто суетливый огонек, зажигавшийся в глазах всякого, просчитывающего последствия подобных встреч. Была черта, за которую она никогда не переходила, не позволяла себе переходить.

Через много лет она также подойдет к еще одной зачумленной — вдове бывшего директора «Мосфильма»,

отсидевшей больше пятнадцати лет. На студии, куда эта женщина пришла устраиваться на работу после лагерей, ее никто «не узнал», кроме Орловой, буквально бросившейся к ней с объятиями. Позже она приглашала эту женщину к себе домой, помогала ей деньгами и лекарствами.

…И так во всем: теперь, размышляя над судьбами людей в то время, нельзя прочертить ни одной идеально прямой линии, мазнуть определенно одной краской без того, чтобы не вызвать весь цветовой спектр времени — эту переливчатую радугу, перекинутую над погостом эпохи. Все оборачивается, отражается друг в друге, предъявляя собственные права и правду. Гениальный Зощенко, отметившись в книжке о Беломорканале, умирает затравленный. Олеша со вздохом: «А где же моя Анна?..» — прикидывается завсегдатаем рюмочных. Замученный призраками возвращающихся зеков, Фадеев спускает курок и не промахивается. А самая главная, самая сталинская актриса СССР, ни минуты не раздумывая, бросается к вдове «Батума» и «Мастера…».

К каким бы неожиданным встречам и откровениям не располагает дорога, все кончается хмурой утренней суетой перед высадкой и общими фразами напоследок…

Пребывание в Алма-Ате началось для Александрова с госпиталя, в который он попал прямо с поезда: сказалась контузия. После недолгого лечения его направили через Красноводск в Баку руководить местной студией. Орлова, успев дать в Алма-Ате несколько концертов, естественно, последовала за ним. Однако жить ей в Баку удавалось только наездами.

Немцы рвались через Кавказский хребет к нефти Апшерона, город бомбили. Александровская группа снимала документальный фильм вблизи Майкопа, где уже шли бои и «за много километров были видны черные шлейфы дыма от горящих складов нефти».

Орлова постоянно ездила с концертами. Обычно кроме приветственных слов в программу входило исполнение песен из «Веселых ребят», «Цирка», «Волги-Волги», «Светлого пути», из «Боевого киносборника». Она побывала чуть ли не на всех фронтах войны.

Сохранилась фотография сталинградского периода, на которой Орлова иронически-воинственно попирает броню подбитого немецкого танка. На другой фотографии 1942-го она — без макияжа, с мягким, очень усталым лицом — в окружении моряков крейсера «Молотов», скуластых, стесняющихся, совсем еще мальчишек.

Одно из ее писем родным того периода написано на обратной стороне приглашения, полученного в мае 1942 года от командования одного из крупнейших в Закавказье эвакогоспиталей с просьбой выступить для раненых.

«Концерты идут очень хорошо, — писала Орлова. — Голос звучит… питаюсь очень плохо, иногда не обедаю. Сплю тоже плохо… План моей поездки такой: сегодня, четвертого, еду в Гори — один концерт, затем — в Поти, 8, 9 и 10-го в Нахичевани…»

Она не упомянула еще один город (по некоторым данным, это был Орджоникидзе — нынешний Владикавказ) — город, где ее слава проявилась в максимальной степени, с каким-то почти сакральным оттенком.

Воцарившаяся накануне немецкого наступления паника приняла там такие формы, что уже не помогали даже грозные заградотряды на вокзалах и дорогах. Люди, бросая дома, бежали из города, штурмовали поезда, пробирались в горы окраинными кварталами — фактически городские власти уже не контролировали ситуацию.

Кому и в какой момент пришел в голову трюк с использованием старых афиш, лежавших мертвым грузом в подсобке, — неизвестно. Но мне почему-то кажется, что это была женщина. Среди суеты, укладываемой или уничтожаемой документации, тысячи раз пробегая горкомовскими коридорами мимо старого объявления о концертах Орловой, она вдруг вспомнила, что концерты эти были в последний момент отменены — фронт проходил уже совсем близко. Афиши остались — обычные невостребованные афиши (тоже, должно быть, обреченные на уничтожение): «Лауреат Сталинской премии, народная артистка РСФСР Любовь Орлова», но их было много, очень много. И на них не были проставлены даты.

Действовали быстро. Даты проставляли на несколько дней вперед, с правдоподобным запасом — не завтра, но и не через месяц. Скажем, через три дня. Расклеивали уже ночью. К утру весь город был уже в афишах. Неизвестно, как потом объясняли городские власти отмену концертов Орловой, но в тот момент по крайней мере на несколько дней панику удалось остановить. Расчет оправдался. Город, в который с концертами должна приехать Орлова, не может быть сдан.

Об этом случае актриса узнала только спустя полтора года, когда пришло время возвращаться в Москву.

Московская оперетта предлагала ей роль Марицы, велись переговоры, но до репетиций дело так и не дошло.

До середины 1943-го Орлова и Александров в Баку, в

гостинице, «хотя, — как писала она жене художника П. Вильямса, — нам нашли очаровательную квартиру».

А уже в начале сентября Александрову было предписано возвратиться в Москву — ни много ни мало в должности руководителя «Мосфильма».

На восстанавливающейся понемногу студии после возвращения вывезенной техники и самих работников уже начались съемки. Автор двухсерийного «Петра I» — Владимир Петров — завершал «Кутузова» (в ту пору Сталин, озабоченный ролью собственной личности в истории, уже вводил моду на всевозможные глянцевитые кинобиографии). Закончив работу над «Кутузовым», Петров начал снимать чеховский «Юбилей». Вс. Пудовкин приступил к работе над «Суворовым». И. Пырьев по сценарию Виктора Гусева снимал «В шесть часов вечера после войны». Ученик Александрова Константин Юдин (работавший вторым режиссером на «Волге-Волге», он же автор «Антоши Рыбкина» и «Девушки с характером») заканчивал фильм «Сердца четырех», который начал в 41-м году. Сергей Юткевич работал над музыкальным фильмом «Здравствуй, Москва!». Жил Юткевич в том же доме на Немировича-Данченко и почти каждую мелодию, сочиненную для фильма, проигрывал в квартире своих соседей — Орловой и Александрова. Особая пикантность положения Александрова как руководителя студии заключалась в том, что в это время Сергей Эйзенштейн снимал там свою киноэпопею «Иван Грозный». «Вот и настала пора, когда яйца курицу учат», — стараясь не относиться к происходящему всерьез, говорил Эйзенштейн. Но для него самого все складывалось как нельзя серьезно. Первая серия фильма снималась в Алма-Ате. Работа над двумя другими сериями должна была проходить одновременно, но на Балтийском море, где предполагались съемки, еще шли бои. Эйзенштейн много лет готовился к этой картине. Нарисовал тысячи эскизов, композиций, схем освещения, монтажа изображения с музыкой. В своих воспоминаниях Александров довольно подробно остановился на этом периоде, в свойственной ему манере раздавая всем сестрам по серьгам: и Сталин — гений, и Эйзенштейн — великан… Да и его, Александрова, положение можно понять.

Двусмысленность ситуации заключалась в том, что многим было очевидно: Эйзенштейн снял невероятный, громоздкий фильм, поражающий прежде всего болезненным сочетанием своего собственного видения Ивана и сталинской концепции этой фигуры, или, точнее, того, что Эйзенштейн принимал за сталинскую. Что из этого вышло — обсуждать не на этих страницах. Достаточно сказать, что и первая серия произвела на

Михаила Чехова столь мучительное впечатление актерским исполнением, что впервые за много лет он решил обратиться с открытым письмом к создателю фильма, критикуя напыщенную и нарочитую манеру игры актеров («Советским фильмовым работникам по поводу „Иоанна Грозного“ С. М. Эйзенштейна», 31 мая 1945 г.).

Художественный совет «Мосфильма», руководителем которого был Александров, раскритиковал вторую серию трилогии. Эйзенштейну, что называется, настоятельно рекомендовали взять из второй серии только наиболее удавшиеся эпизоды. Тем временем Сталин решил, видимо, несколько разрядить ситуацию и дал Эйзенштейну премию своего имени.

Александров в своих мемуарах так описывает дальнейшие события:

«Эйзенштейн не был согласен с критикой своих коллег и настоял на том, чтобы фильм был показан правительству. Сталин, с большим интересом относившийся к работе Эйзенштейна, согласился с мнением художественного совета, что вторая серия в таком виде может подорвать успех всей трилогии. Это мнение могло тотчас стать непреодолимой преградой на пути фильма к экрану. Я, как худрук „Мосфильма“ и старый товарищ Эйзенштейна, не откладывая дела ни на час, обратился к И. В. Сталину с письмом, в котором просил дать режиссеру возможность после выздоровления закончить всю трилогию и только после этого судить о фильме окончательно. Ответ был краток и исчерпывающе ясен: „Согласен с т. Александровым“.

Когда здоровье Эйзенштейна улучшилось, он разработал план третьей серии и в соответствии с ее задачами внес некоторые поправки ко второй серии трилогии. На встрече с группой государственных деятелей его предложения по окончанию фильма были одобрены. Сергей Михайлович стал готовиться к дальнейшим съемкам. Но состояние здоровья не улучшилось. Смерть оборвала его планы. Его ученики, друзья и коллеги не решались закончить фильм. Было много предложений, планов, но все приходили к выводу, что всякие планы по окончанию фильма являются новой интерпретацией, а стало быть, и искажением эйзенштейновского творчества. В 1958 году обе серии „Ивана Грозного“ без всяких доделок, без всяких поправок, так, как их сделал сам Эйзенштейн, вышли на экран» (Г. В. Александров. «Эпоха кино»).

Довольно причудливые отношения складывались у руководителя студии с А. Довженко. Автор фильма «Земля» терпеть не мог александровских комедий, критиковал практически все его фильмы от «Веселых ребят» до «Светлого

пути», не скрывал своего отношения от Александрова, часто нападал на него на худсоветах, где они не один год заседали вместе.

Это не мешало Довженко быть частым гостем в доме Александрова и Орловой на Немировича-Данченко, а позднее и во Внуково.

Сценарий довженковского «Мичурина» переписывался раз десять. Ортодоксы-эмпирики, которые травили генетику, бесперебойно поставляли доносы на режиссера и защищавшего его руководителя студии. А когда Александров в своей вкрадчиво-иронической манере начинал уговаривать Довженко что-то смягчить, чем-то поступиться, тот с яростью нападал на худрука, обвиняя его в конформизме.

В конце концов непродолжительное директорство Александрова закончилось «Весной», то есть обращением к прежнему, безнадежно устаревшему сценарию «Звезда экрана», от которого после переработки не осталось практически ничего, кроме имени главной исполнительницы. Героиня теперь занималась расщеплением атомного ядра.

Атомная бомба, создание которой курировал товарищ Берия, явно не помещалась в жанр музыкальной комедии. Консультант фильма академик П. Л. Капица посоветовал превратить Никитину в рефлексолога, бодро экспериментирующего на обезьянах. Дрессированная мартышка и должна была играть одну из главных ролей в комедии.

«Оставьте Павлова и рефлексы в покое», — одергивали режиссера ученые мужи и редакторы. Вскоре пришлось оставить и эту идею. Тогда Капица предложил вариант со специалистом в области солнечной энергии, что было созвучно атомной, а главное — звучало загадочно и непонятно. На этом и остановились.

Фильм в техническом отношении задумывался довольно сложным. На размонтированном во время эвакуации и еще не восстановленном полностью «Мосфильме» снять его было практически невозможно. Выход нашли с помощью пражской студии «Баррандов-фильм», предоставившей группе свое оборудование и павильоны.

С актерами все было ясно задолго до съемок. Во всесоюзном сталинском театре установилось довольно четкое распределение по амплуа — в целом оно не слишком расходилось с классическими представлениями. Главная Женщина (Шатрова — Никитина) — конечно Орлова. Главный Мужчина — безусловно Черкасов. Гениальная комическая старуха советского искусства — Раневская. Великий простак, дуралей — Плятт. Любовник в соку

— Сидоркин, получивший (с подачи Раневской) прозвище «арбуз с бровями». И так до конца, до самой последней ролькы, всплывающей со дна экрана непосредственно перед титрами с именами режиссерской группы и администрации.

Для Рины Зеленой, уже снимавшейся у Александрова в «Светлом пути» и теперь всеми силами старавшейся попасть в следующий его фильм, работы не нашлось.

— Рина Васильевна, милая! — взмолился режиссер, когда Зеленая в очередной раз отловила его на студии. — Я ничего не могу сделать, все давно утверждено.

— А роль гримера?! — настаивала предприимчивая актриса.

— Какого гримера?

— Я знаю, что на роль гримера у вас никого нет.

— Но ведь это мужская роль!

— Пусть станет женской!

— Да и не роль это — крохотный эпизод…

— Я согласна.

Припертый к стене, Александров в конце концов вынужден был не только изменить пол третьестепенного персонажа, но и терпеть бесконечные импровизации актрисы. Маленький шедевр, который сотворила Зеленая в этом эпизоде, как позднее выяснилось, полностью оправдал его терпение.

Вскоре начались съемки.

Для работы над музыкой к фильму в Прагу приезжал Дунаевский, и чехи организовали несколько концертов Пражского симфонического оркестра под его управлением. С оркестром выступала и Орлова.

А еще через несколько дней произошло событие, едва не оборвавшее съемки.

Смена была заказана, все занятые в съемках — одетые и загримированные — ждали на своих местах, операторы пробовали свет. Не было только режиссера и двух главных исполнителей — Орловой и Черкасова. За все время ни разу не опоздавшие хотя бы на минуту, Орлова и Александров приучили группу к такой же пунктуальности — их отсутствие казалось совершено необъяснимым. Стали звонить в гостиницу. Выяснилось, что машина вышла вовремя. Прошло больше двух часов. Никто ничего не знал.

Режиссер появился только к концу смены. В синяках, ссадинах, с рукой на перевязи. Вальяжный счастливец, баловень судьбы — он, как выяснилось, и тут пострадал меньше Орловой и Черкасова, оказавшихся в больнице. Вынырнувший из-за поворота грузовик врезался в машину с той стороны, где находились Орлова и Черкасов (которому вообще повезло меньше других).

Работа тем не менее не остановилась. Снимались те сцены, в которых не было двух главных персонажей.

Никому, кроме мужа, Орлова не позволила навестить себя в больнице. Никто не должен был видеть ее в бинтах и повязках.

Выписавшись, она появилась на площадке похудевшая, бледная, как всегда очень собранная, куда больше похожая на Никитину, чем на Шатрову.

Глава 9

Для близких она и была Никитиной. Только не «сушеной акулой», а скорее той Никитиной, что после увеселительной экскурсии под руководством плечистого режиссера (с водевильно наскакивающей на него парочкой Гоголей, сладко струйным Глинкой и каким-то перекошенным, явно инкассовой выделки Маяковским) сидит у себя дома, сосредоточенно подперев скулу рукой. Немногословная, ровно-спокойная, к таким-то часто и тянутся, стараясь уловить некую увлекательную тайну их личности, даже если тайна сводится просто к усталости, брезгливости или головной боли. (Впрочем, ни то, ни другое, ни третье Орлова никому не демонстрировала.)

Дома ее могли видеть не только в спортивном костюме у балетного станка по утрам, но и в роли депутата какого-то там совета — товарища Орловой, отвечающей на письма трудящихся: пишущая машинка, очки (не попавшие на фотографию), всегда в чем-то строгом, темном, идеально пошитом.

Был особый неотменимый четверг, когда после станка и кофе Орлова садилась за кипы пришедших за неделю писем: вырванные из ученических тетрадей листки, почтовые открытки, самодельные конверты или даже треугольники военной поры — с марками и без.

В них были слова восхищения, заверения в любви и просьбы. Просьбы за кого-то похлопотать, достать лекарства, устроить в больницу.

В одном провинциальном городке средней полосы женщина проводила на войну мужа и двух сыновей. Когда они уходили, невдалеке от дома она посадила в честь каждого по тополю. Деревья прижились. А сыновья и муж погибли. Тополя растут быстро. К концу войны они поднялись вровень с крышей, выглядывали из-за кустов сирени. У каждого было имя, повадка и голос, который женщина узнавала, когда налетал ветер. Она знала, что они слышат ее, и разговаривала с ними. Прошло время, тополя стали совсем большими, они закрывали дом от дороги, от летевшей пыли. Никакой другой пользы от них не было. Это женщине объяснили те, кто пришел к ней с топорами и пилами: дорогу расширяли — надо было валить деревья. В тот день ей удалось уговорить рубщиков и они ушли. Она ходила к какому-то начальству, рассказывала про мужа и сыновей, ее хмуро и недоверчиво слушали и говорили, что ничего сделать не могут. Она знала, что, когда начнут рубить, сердце у нее разорвется. Об этом и написала в своем письме.

А через несколько дней в город приехала Орлова. После концерта она показала местным бонзам (устроившим ей грандиозный по районным масштабам прием) письмо вдовы, и все решилось за пару минут. Тополя оставили в покое. Магия ее имени позволяла менять направление если не каналов, то, по крайней мере, дорог. Особенно после «Весны».

Этот фильм вообще многое обозначил в жизни самой удачливой пары советского кино. В сущности, это был их последний общепризнанный успех.

Какими бы благоглупостями ни отзывалась дурашливая возня в «Институте Солнца», какой бы имперской парчой ни поблескивали мощные занавеси театров и павильонов и как бы ни относиться ко всем этим выскакивающим чертями Гоголям и к благолепно-рассудительному Черкасову, фильм этот смотрели и будут смотреть не только как раритет того невероятного времени. Всякий раз что-то удержит вас у телевизора: Раневская с ее «Я возьму с собой „Идиота“…» и «Львом Маргаритовичем» (одно ее «только смелым ПОДЧИНЯЮТСЯ моря» чего стоит), или страдалец от солнечной энергии Плятт с его ни на кого не похожим хохотом и повторяющимся «гарантирую», а снайперский, ядовитый выстрел Рины Зеленой со змеиной полуулыбкой: «Сейчас он ее выгонит…»? И не надо иметь могучее воображение, чтобы представить, какое впечатление произвел фокус с раздвоением всенародной любимицы на Шатрову и Никитину.

Энергия полных сил и таланта людей, передающаяся вне времени, поверх времени, вопреки времени…

«Весну» смонтировали в невероятно сжатые сроки, чтобы успеть представить фильм на конкурсный просмотр Венецианского фестиваля 1947 года. Орлова и Александров были отправлены туда через Белград, откуда уже поездом — через Триест — добирались до Венеции.

Между прочим, одна из легенд, связанных с именем Орловой, заключается в том, что будто бы во все время железного занавеса она пользовалась привилегией свободного выезда из страны. Да, пользовалась, но только не во все время, а именно с 1947 года.

Родное правительство, и прежде всего сам Хозяин, знали, кого выпускать: стильная, с идеальными манерами, свободно владевшая французским и немецким Орлова была органична и на светском рауте, и на посольском приеме, и в приватной беседе **с** любой знаменитостью — будь то Сартр или Чаплин.

В своих идеологически выдержанных мемуарах Александров вспоминает прибытие в Триест: раскаленный от июльской жары и отцепленный от состава вагон, в котором делегатам пришлось провести пять часов под неусыпным надзором таможенников и

«тайного агента» (у Александрова очевидная страсть к введению в текст всевозможных тайных агентов, пожирающих глазами советских граждан).

Накануне просмотра «Весны» одна из итальянских газет писала, что фильм очень правдив, потому что в нем показывается, как долго не заводится автомобиль «Победа». Как бы то ни было, картина была отмечена премией фестиваля. Орлова разделила премию лучшей актрисы года с Ингрид Бергман.

Из Италии возвращались через Париж и Берлин. В зале Плейель уже был объявлен концерт, когда выяснилось, что пропали ноты. Аккомпаниатором — после одной репетиции — выступил композитор Филипп Жерар. «Марш „Веселых ребят“ вместе с Орловой пел весь зал».

Любопытно читать эти мемуары с перевернутой оптикой и смещенными координатами…

Концерт вернувшегося в Париж Лифаря. Переполненный зал, ожидание, внезапное наступление полной темноты. Долгая и томительная пауза. Появление какого-то человека с фонарем в руке, объявившего, что «рабочие сцены — электрики и механики — забастовали в знак протеста против выступления Лифаря», в свое время лишенного за коллаборационизм права выступать на сцене французского театра. Повторная попытка возобновить спектакль — повторный саботаж.

Проезд через Германию — полуголодные немки, вскарабкивающиеся на остановках на тендер паровоза и торопливо запихивающие в сумочки куски антрацита.

Встреча в вагоне-ресторане с американским генералом и его супругой (будто бы послужившая тематическим толчком «Встречи на Эльбе»). Приветствия по-английски, убежденность американцев в том, что перед ними немцы… желание не разуверять их в этом, послеобеденные прощания, остановка в Берлине и появление в купе двух бодрых американских солдат, получивших приказ помочь вынести вещи «этим милым немцам». «Скорее всего он все это выдумал», — уверяли те, кто хоть немного знали вкрадчивого, мягко-ироничного Григория Васильевича. Ах, если б была возможность, он насыщал бы свои мемуары не этим выхолощенным, говорливым вздором, а изящными виньетками настоящих путевых заметок или, по крайней мере, теми анекдотами, которые в изобилии сыпались из него во время застолий, например, немудрящий анекдот про невесту, у которой есть только один малосущественный недостаток: она немного, ну, совсем чуть-чуть беременна. Настоящий смысл этой истории заключался в том, что она была рассказана Александрову итальянским епископом во время

застолья, задерживая над рюмкой бутылку с французским коньяком, — он особо отмечал это обстоятельство.

Был он человеком со счастливым, легким характером, какой редко дается настоящим творцам, и как режиссер в сущности был адекватен себе — узнаваем в своих легкокрылых и позолоченных фильмах. Снимать бы и дальше какое-нибудь продолжение «Весны» или «Веселых ребят». Когда бы…

Когда бы не очередной тест на угрюмую преданность, необходимость сдачи которого люди александровской закваски и вовлеченности чувствовали безукоризненно.

Тогда, в конце сороковых, в Театре Ленком шла пьеса давних знакомых Александрова — братьев Тур и Шейнина «Губернатор провинции». На ее основе и строился сценарий нового фильма «Встреча на Эльбе». Снимал его Эдуард Тиссэ — товарищ Александрова по «эйзенштейновскому» прошлому. Музыку писал Дмитрий Шостакович. После выхода фильма его «Песня мира» потом несколько раз звучала в здании ООН на Ист-Ривер. Кроме этого гимна им была написана симфоническая музыка к картине и необычайно популярная в то время песня «Тоска по Родине» в исполнении Надежды Обуховой.

А с актерским составом у Александрова никогда не было проблем. Практически во всех его фильмах — не говоря о необсуждаемой Орловой — участвовали такие индивидуальности, которые способны были даже самые второстепенные роли превратить в самостоятельные шедевры. Одно только участие Раневской гарантировало зрительский успех и купейное место в вечности.

Роль коменданта Кузьмина играл тогда еще молодой, только начинавший в кино Владлен Давыдов.

Вечно пьяного таможенника Томми — Эраст Гарин.

В роди майора Хилла выступил Михаил Названов — актер с необычайно пластичным дарованием и сложной судьбой.

Александров с особым удовольствием вспоминал работу с артистом Рижского русского драматического театра Ю. Юровским, сыгравшим профессора Дитриха.

Актерский состав подобной звездности вытягивал даже самый утлый драматургический материал: Борис Андреев (чудо-солдат Егоркин), Иван Любезнов (Гарри Перебейнога), Владимир Владиславски (генерал Мак-Дермот). Сейчас еще трудно представить, что наступит время, когда эти имена ничего не будут говорить зрителю. А ведь оно наступит. Может быть, уже настает.

Орлова сыграла в фильме журналистку Джанет Шервуд, превращавшуюся по ходу дела в довольно злобненькую дамочку

мисс Колинз, — роль, которую Орлова долго и не без сомнений примеривала на себя: давняя шпионская лента с ее участием «Ошибка инженера Кочина» в свое время мало что добавила к ее славе.

А Фаина Раневская снялась в небольшой роли жены генерала Мак-Дермота — особы с необычайной развитой челюстью и самомнением.

Был день, еще во время работы над «Весной», когда они встретились: Орлова, Раневская и режиссер Театра Моссовета Анисимова-Вульф. Это моя бабушка. В двух первых послевоенных картинах Александрова она занималась работой с актерами. В сорок шестом году ей исполнилось тридцать девять, и — судя по фотографиям более ранним — ее актерский путь вовремя пересекся с первыми режиссерскими опытами, надо сказать — вполне удачными. Огранка красоты, ума и характера бабушки была того свойства, что дальше всевозможных импортных персонажей дело бы и не пошло. Она была не ко времени, как, впрочем, многие из тех женщин, сделавших так много вопреки времени, назло ему.

Помню их руки — уже покрытые кофейными пятнами старости, но еще оснащенные перстнями и кольцами прошлого. Помню особую атмосферу герметического азарта покерных битв, во время которых характерный проговор каких-то непонятных — полуигроцких, иронических фраз сухими костяшками стучался о барабанную перепонку, а некий бесстрастный голос (на самом деле весьма отдаленно напоминающий внутренний) тихо талдычил: «Ты вспомнишь, вспомнишь…»

И я действительно вспоминаю Веронику Полонскую — с ее казавшейся мне, шестилетнему, фантастической сизовато-лиловой сединой, каковой, естественно, не было и в помине, когда сорок лет назад она вышла из квартиры Маяковского буквально через минуту после выстрела. (Кто только не пытался ее разговорить! Нет, все было напрасно — она замолчала, замкнулась, всякий раз сказывалась больной, когда к ней подсылали журналистов или просто лезли с вопросами.)

Вспоминаю Нину Антоновну Ольшевскую с ее невероятными выразительными глазами. «Здесь живет самая красивая женщина Москвы», — всякий раз возвещал Маяковский, проходя ночью мимо окон ее квартиры.

Больше сорока лет назад (отсчитывая от полосы света из комнаты, где заканчивалась очередная партия покера, к моему дивану в спальне) они начинали вместе в студии МХАТа у

Станиславского — три женщины, три красавицы, актрисы, выжившие каким-то загадочным образом и состоявшиеся.

Орловой и Раневской не было среди них во время этих карточных сражений. Первая — равнодушная к азартным играм, постоянно жила за городом, во Внуково, вторая уже не могла подниматься на третий этаж дома, не оборудованного лифтом (да и вряд ли бы согласилась делить с кем-либо общество Любочки или Ирины). Но все эти женщины, которых не то что язык — сознание не поворачивалось назвать старухами (кроме Раневской, носившей титул Старухи официально), по мере их исчезновения — выцветания времени — составили ту сердцевину прошлого, без которой несовершенство жизни стало проявляться в более очевидных формах.

Так сложилось, что среди тех немногих, кого с полным правом можно отнести к числу близких Орловой людей, была Ирина Сергеевна. Ее мать — известная в прошлом провинциальная актриса Павла Леонтьевна Вульф гастролировала в Ростове-на-Дону, когда к ней после спектакля — во время острого приступа мигрени — прорвалась какая-то нескладная рыжая девица со словами признательности и восхищения. Девица просилась в актрисы. Превозмогая раздражение и боль, Павла Леонтьевна дала ей одну из тех пьес, которую забраковала для себя, и предложила выучить любую роль на выбор. Девица выбрала роль итальянской актрисы. Она нашла единственного в городе итальянца — булочника и репетировала с ним в течение недели. Когда она показала наработанное Павле Леонтьевне, та поняла, что перед ней дарование, не укладывающееся ни в одну из общепринятых категорий и схем. Девица представилась Фаиной Фельдман, позднее она стала Раневской. В семье прабабушки она осталась почти на полвека.

Без этой личной памятки я бы вряд ли взялся за эту книгу.

Глава 10

«Павла Леонтьевна спасла меня от улицы», — говорила Раневская, вспоминая то время, когда после летнего театрального сезона в Малаховке (там еще гастролировали Певцов и Правдин) она подписала совершенно абсурдный договор на тридцать пять рублей в месяц «со своим гардеробом» с антрепризой Лавровской.

«У меня хватило ума прожить свою жизнь глупо», — повторяла она позднее.

Распродав «гардероб», Раневская перебралась в Феодосию, где и состоялся ее официальный дебют на профессиональной сцене: она получила роль некоего гимназиста в пьесе «Под солнцем юга». К концу сезона антрепренер Новожилов — кудреватый человек с бархатными глазами — сбежал, не заплатив актерам, так что про улицу оставшаяся без копейки Раневская говорила в самом буквальном смысле.

Спустя полвека к ней обратились с просьбой написать автобиографию. Заключили договор и даже выплатили аванс. Первая фраза, которую написала Раневская, была: «Мой отец был небогатый нефтепромышленник».

Аванс после этого пришлось вернуть.

Семья Фельдман действительно была вполне благополучна до революции.

Раневская рассказывала, как ее старший брат, вероятно под влиянием революционных настроений, однажды сказал ей: «Наш отец вор и в доме у нас все ворованное». — «И куколки мои тоже ворованные?!» — «Да», — ответил безжалостный брат, и мощное воображение маленькой Фаины воссоздало ужасающую картину: ее нежная мама стоит «на полундре», а папа с безобразным воровским мешком грабит магазин детских игрушек. Разница между вором и эксплуататором для брата была несущественна. Младшая сестра верила ему безгранично, и после тайного совещания они решили из дома бежать. Подготовились основательно: купили подсолнух и, честно поделив его пополам, с наслаждением лузгали семечки по дороге на вокзал. Вскоре их нагнал городовой в коляске, отвез в участок, где уже ждали родители, а дома была порка.

Раневская часто вспоминала тот день, когда однажды мать вошла в ее комнату и тихо сказала: «Умер Чехов». Ей едва исполнилось семь лет. «Когда я прочла „Степь“, у меня кончилось детство», — сказала она однажды.

В 1917-м семья Фельдман эмигрировала. «В России революция, а вы мне предлагаете бежать?!» — воскликнула юная

Фаина за несколько дней до этого. Фельдманы уплыли на собственном пароходе в Турцию, а она осталась совершенно одна. Ей было около двадцати, когда в Ростове-на-Дону она встретила Павлу Леонтьевну Вульф — мою прабабушку.

В живых Павлу Леонтьевну я не застал, но, судя по рассказам и фотографиям, они с Раневской были так не похожи, представляли столь разные человеческие типы (если к Раневской вообще применимо это слово), что могли сойтись лишь через свои человеческие противоположности или по принципу дополнения, что ли…

Павла Леонтьевна Вульф была родом из порховских (Порхов — город в Псковской губернии) помещиков, состоявших в родстве с псковскими дворянами Васильчиковыми, имевшими множество дочерей. Одна из них вышла замуж за графа Строганова — владельца огромного имения-майората — Волышево под Порховым (в плачевном состоянии сохранившимся до сих пор). Эта строгановская линия нашего рода неожиданным образом пересекается с «орловской» темой книги: мы-то помним, что Строгановым принадлежало большинство имений Орловых в XIX веке.

А другая дочь вышла за сына обрусевшего немецкого барона Леонтия Карловича Вульфа, от брака с которым и родилась Павла Леонтьевна Вульф.

Тайну своего непролетарского происхождения прабабушка тщательно скрывала, глуховато упоминая об этом лишь в «Старом и новом театре» — книге, над которой она усидчиво и педантично трудилась вопреки всему — эвакуации и собственному пошатнувшемуся здоровью — качество, абсолютно несовместимое с анархически-стихийным гением Раневской.

После того «итальянского» показа Павла Леонтьевна взяла двадцатилетнюю Фаину к себе в семью: театр уезжал на гастроли в Крым и немедленно зачислить ее в труппу не было возможности.

Тогда-то и началась творческая и человеческая, казавшаяся временами такой мучительной и хрупкой, связь Раневской с нашей семьей, продлившаяся около семидесяти лет.

Придя в эту семью, она встретила маленького кружевного ангела в бантах, «посланца иного мира» (которого так хотелось спустить на землю, адаптировать к этому миру, уловить его странную, неземную природу) — Ирину Вульф, дочь Павлы Леонтьевны.

Девочка была спокойна и доброжелательна. Вряд ли она сознавала, что в людях особого толка (получившего вскоре широкое распространение) вызывала некое звериное

беспокойство. В семье часто бывали актеры из других театров. Однажды, летом 12-го, пришла семья Пельтцер с детьми — братом и сестрой — они тоже участвовали в спектакле родителей. В цыпках, скверно одетые, запущенные дети, — боясь пустить в дом, их оставили ждать в саду. Потом появилась молодая няня со словами:

— Сейчас к вам приведут девочку, ее зовут Ира, она с вами тоже поиграет, — и угостила их яблоками и пряниками.

Девочка возникла на крыльце — в кружевах и бантах, в белых чулочках и кудряшках — с собственной уменьшенной копией в руках — дивной фарфоровой куколкой — тоже в бантах и кружевах, подаренной ей отцом Константином Ипполитовичем Каратеевым. Она доверчиво протянула гостям эту куколку, и маленький брат Тани схватил ее и незамедлительно оторвал ей голову. Об этом моему отцу спустя семьдесят лет рассказала Татьяна Ивановна Пельтцер, а он в свою очередь — в книге, посвященной матери — Ирине Вульф.

Есть у Набокова рассказ, где с мальчиком не хотят дружить, а на его законный вопрос: «Почему?» — следует ответ: «Потому что вы — кривляка…» Хотя всем, в том числе тому, кто это говорит, ясно, что дело в чем-то ином. Просто сам мальчик настораживающе ДРУГОЙ.

Эту оторванную голову соблазнительно было бы выставить эпиграфом бабушкиной жизни, когда бы со временем она не научилась блестяще соединять разрозненные и казавшиеся лишенными Смысла частицы собственной судьбы.

И вот они встретились: очаровательно нежная, оберегаемая незабвенной Татой — костюмершей Павлы Леонтьевны и бабушкиным ангелом-хранителем — десятилетняя девочка Ира из благополучной московской семьи и двадцатилетняя Фаина со своими одинокими скитаниями, холодными номерами в сквернейших гостиницах, обманутая и обманывавшаяся, со всем своим баснословным, непомерно разраставшимся даром. Как, должно быть, ее раздражали эти куклячьи прелести, о которых — пройдет время — они вместе вспомнят с нежностью и тоской. Она ревновала девочку к своему кумиру, образ светловолосого ангела в окружении бесчисленных игрушек вызывал у нее раздражение, горечь, воспоминания о собственном детстве, где было игрушек не меньше и были они не хуже.

Но главное, главное — Павла Леонтьевна, «мама Лиля», учившая ее быть, актрисой и отдававшая этому все больше души и времени (благо ученица была уникальная).

А дочь отходила в тень. Дочери было холодно в собственном доме. Отца, любимого Константина Ипполитовича, уже не было в

живых. Обожаемая няня Тата разрывалась между своей любимицей и Павлой Леонтьевной.

Раневская подавляла. И не только в силу своего трудного характера, а просто потому, что таково свойство всякой творческой личности, более или менее сопоставимого с ней масштаба.

Когда я спрашиваю себя, сознавала ли моя безукоризненная бабушка, что живет с гением, то отчетливо понимаю, что — конечно же! — утвердительный ответ на этот вопрос отнюдь не облегчал ей жизнь, ибо в ее случае это могло означать — жизнь в Вечной тени гения.

Она поняла это так рано и ровно настолько, чтобы уже в шестнадцать лет поступить на юридический факультет Казанского университета, а после первого курса все бросить, вернуться в Москву своего детства и быть принятой в школу-студию МХАТа. Ей нужен был свой путь.

А через несколько лет, приблизительно за год до поступления Орловой в Музыкальный театр, Фаина Георгиевна Раневская по совету своего друга — Василия Ивановича Качалова — договорилась о показе во МХАТе Немировичу-Данченко, галантнейшему, обожаемому Владимиру Ивановичу, пребывавшему после показа в полном недоумении. Он, как рассказывают, говорил Раневской какие-то лестные слова и та после каждой его фразы возбужденно поддакивала:

— Да, Василий Иванович! Я согласна, Василий Иванович! Да, конечно…

— Ну ее, она какая-то сумасшедшая, — авторитетно заметил один из основоположников невольному виновнику происшедшего — Качалову. И не взял Раневскую в театр, актрисой которого вскоре стала Ирина Сергеевна Вульф.

Судьба пока только репетировала сближение их творческих путей.

А Станиславского, с которым она никогда не была знакома, Раневская боготворила. Однажды, встретив в Леонтьевском переулке пролетку со своим божеством, она, потрясенная, побежала вслед с криками: «Мальчик… Мальчик мой дорогой!» Станиславский приподнялся в пролетке, улыбаясь, помахал ей рукой. Раневская продолжала кричать, не отставая. И тогда он, не стирая улыбки, сделал некий отеческий жест: ладно, хорошенького, мол, понемножку.

В жизни трех этих женщин — Раневской, Павлы Леонтьевны и Ирины Сергеевны Вульф — тактическое мастерство судьбы, развязывающей узлы и разрешающей противоречия, всякий раз проявлялось соразмерно дарованию каждой. И всякий раз

невольная цепь обстоятельств пересекала их пути.

Павла Леонтьевна блестяще работала перед войной в театре Ю. А. Завадского в Ростове-на-Дону, что, в свою очередь, сказалось на раздраженно-ироническом отношении Раневской к режиссерам вообще и к Завадскому в частности. В тот же период Раневская снялась в незабываемой «Мечте» у Ромма, с которым в 1944 году делала «Чеховский вечер» Ирина Вульф.

За последние тринадцать лет жизни Павлы Леонтьевны Раневская ушла и вернулась в Театр Моссовета. И возвращения этого могло и не быть, если бы не авторитет «бабки» — как иногда называла Фаина Георгиевна старшую Вульф. А с другой стороны, не случилось бы этого возвращения, если бы и Ирина Вульф соответствующим образом не повлияла на Завадского. Это ее влияние на «Ю-А» с годами только возрастало.

Со временем с запоздалым удивлением разини, пропустившего интересное, я узнал, что они около десяти лет прожили вместе. Для меня это было неожиданно и как-то странно успокоительно. В тайном узоре, соединявшем две эти жизни и после их личного расхождения, было что-то обнадеживающестабильное. Я еще захватил то время, когда Завадский с какими-то особыми карандашами и «Гертрудой» на лацкане появлялся в доме на 3-й Тверской-Ямской — в день рождения бабушки — 1 января (который на самом деле был 31 декабря, но его всегда переносили на день позже по случаю Нового года). Он садился в особое, пятое кресло, отличавшееся от остальных четырех кресел — из тех, что были куплены еще в середине двадцатых на Сухаревском рынке в честь «12 стульев» Ильфа и Петрова. Отправившись в отпуск на Украину, на одной из станций Завадский и Вульф купили эту — запрещенную через пять лет — книгу и читали ее вслух с другими актерами, пугая проводников взрывами хохота. А вернувшись в Москву, купили на Сухаревке, рядом с их квартирой в Уланском переулке, эти кресла.

Там, на Украине, во время отдыха на хуторе в Каневе в белоснежных мазанках, с завтраками и ужинами под открытым небом (обедать было невозможно — так пекло), произошло событие, подробности которого варьируются до сих пор. У Ромма, например, была своя версия. Как-то во время съемок к безостановочно курившему кинорежиссеру кто-то подошёл со словами: «Михаил Ильич, успокойтесь, нельзя же так волноваться». Ромм ответил: «Сам понимаю, да вот боюсь успокоиться. Знаете, Юрий Александрович Завадский был в молодости очень красив, носил длинные волосы, не хотел их стричь. А потом, когда он спал, Ирина Сергеевна Анисимова-

Вульф, его жена, взяла ножницы и обстригла его. Завадский сначала очень волновался. А потом посмотрел на себя в зеркало и успокоился. На всю жизнь».

Известно только что в разряд «лысых» Завадского перевела именно Ирина Сергеевна. И именно во сне. «Ю-А» любил днем на отдыхе полежать в тени, предварительно тщательнейшим образом отобрав для чтения несколько книг. Взяв одну из них, он незамедлительно погружался в младенческий сон — это повторялось с неизбежностью жгучего Малороссийского полдня. Очевидно, во время одного из таких погружений Ирина Сергеевна и ликвидировала его знаменитый «внутренний заем».

Последний период их супружества обозначен классической — я бы сказал даже чересчур классической — мизансценой измены и покаяния. Являясь иногда под утро, после кошмарной для бабушки и полной романтических приключений для него ночи, Завадский нажимал кнопку дверного звонка, после чего неторопливо, точно по центру коврика опускался на колени. Дверь открывалась, и «Ю-А» с плачем упадал к ногам Ирины Сергеевны.

Вероятно, унылая повторяемость этой заезженной мизансцены — столь же частая, сколь и малороссийский послеобеденный сон Завадского, — окончательно укрепила бабушку в мысли о собственных режиссерских опытах. Однажды она позволила импровизацию и, дав «Ю-А» в очередной раз грохнуться, вышла из дома.

Но не из его творческой жизни: сорок пять лет совместной работы в театре световым занавесом разделили быт и бытие Вульф и Завадского.

В первый день нового года он приходил на семейный обед, и тогда Ирина Сергеевна старалась приготовить куропаток с брусничным вареньем и особый говяжий студень без чеснока — «Ю-А» не терпел чеснока и алкоголя.

В книге отца, посвященной Ирине Сергеевне, есть место, относящееся к этому более позднему периоду и ее рассказам о постоянном желании Завадского за кого-то похлопотать, кому-то помочь. «„Он не откажет, он сделает“, — всегда слышал я от нее… Постепенно в детстве у меня сложился его образ своеобразной высшей инстанции, после которой следует „Москва, Кремль“. Это был конец сороковых годов, когда Юрий Александрович взял меня с собой на трибуну на Первомайский парад. Накануне я был доставлен мамой к Завадскому в его дом на улице Горького, на 4-й этаж, в 104-ю квартиру, справа на площадке. Это был своеобразный поход „за синей птицей“. Мы долго шли с ним через кордоны к Красной площади, долго ждали

начала и короткого мгновения — появления красного околыша Сталина над гранитным парапетом, тут же исчезнувшего. К тому времени у Завадского остался очень холеный венчик седых волос вокруг головы, корпоративно напоминавший прическу Станиславского. После моего знакомства с Завадским мама спросила: „Понравился тебе Юрий Александрович?“ Я ответил: „Да. Особенно балкончик“. — „Какой балкончик? О чем ты говоришь?“ — „О его прическе“, — настаивал я. Ирина Сергеевна передала Юрию Александровичу это определение, и оно ему, по ее словам, очень понравилось.

На ранних стадиях моего воспитания пример Юрия Александровича был необходим маме для того, чтобы я приобщился к физкультуре. Ирина Сергеевна постоянно говорила, что Завадский разогнал себе широкие плечи занятием с эспандером, что было предложено и мне. Я безуспешно мучился с ненавистными пружинами до тех пор, пока в моем сознании не возникли другие приоритеты развития».

А мне удалось запомнить его на последнем «1-м января» — при жизни Ирины Сергеевны (меньше чем через полгода ее не станет), — когда он стоял в прихожей за несколько минут до ухода и демонстрировал какой-то молодой болтушке чудесную зеленовато-мраморную ручку с несколькими кнопками, предназначение которых я по робости не уловил, зато хорошо помню терпеливую объяснительную интонацию Завадского. Накинув великолепную длиннополую дубленку, он неторопливо вышел во тьму двора с отчетливым крупным снегом «Мира искусства», тематически уместно валившим в тот вечер в новогодней Москве.

Где он еще мог выжить, кроме как в театре, когда в двадцатых туда приходили аристократы, если и не по родословной, как Орлова, так по нутру, по сути и содержанию. Существуя за счет таких, как они, театр давал им возможность выжить. Здесь им было легче спрятаться за чужой речью, которая, в сущности, была их собственной, за образами, являвшимися их двойниками. В театре им позволяли быть собой.

Юный правовед, Юрочка с юрфака, приведенный Павлом Антокольским в студию Вахтангова в качестве художника-оформителя, стал актером играючи, словно бы нехотя. К двадцати восьми годам он надменно, с ленцой встретил славу. Казалось, он ничего для нее не делал. Он ее допускал, терпел, как и своих бесчисленных воздыхательниц.

Черту, отделявшую Завадского от НИХ, он провел по своему сердцу так, чтобы его не разорвать. Он знал свои возможности и

меру собственных сил. И он знал ИХ. Казалось ли ему, что с НИМИ возможно некое джентльменское соглашение, паритет? Что взамен на всевозможную сафроновщину, невыносимо елейные, подписанные его именем статейки к датам, он получил право на собственный голос?

Ему очень хотелось верить, что это так.

Ему хотелось верить, что этот голос все еще послушен ему.

«Вы играете ноты, а надо музыку», — любил повторять Завадский.

Он слышал музыку. И превращал ее в ноты.

Его музыка осталась в прошлом.

Рассказывали, что лучшим своим спектаклем он считал раннюю, еще тридцатых годов гоголевскую «Женитьбу» — полную открытий и парадоксов, которая была разгромлена и запрещена.

Его музыка была одной природы с музыкой Михаила Чехова, Белого, Вахтангова, Мандельштама. У него были стоящие учителя.

Увлекавшийся теософией, Чехов привел «Ю-А» к Штейнеру. За этот философский кружок ему и перепало в середине двадцатых.

За ним пришли рано утром, отвезли на Лубянку. Все было как положено: камера, лампочка, параша. Вечером он должен был играть Альмавиву **в** «Свадьбе Фигаро». Станиславский обожал его в этой роли.

Он все твердил следователю, что это невозможно, так не бывает, ведь Константин же Сергеевич… зрители, актеры — все ждут, надо как-то предупредить…

Задавались какие-то вопросы.

Он отвечал.

Три часа, четыре, пять, шесть.

Ему говорили: да вы не волнуйтесь, ничего не будет с вашим Константином Сергеевичем, вот увидите…

Завадский увидел: он уже мчится к театру, влетает на проходную…

— Юрочка, дорогой, мы все издергались! Что случилось?!

— Ах, потом, потом, забавное приключение, я все объясню!

Он успел загримироваться, Он услышал музыку, которая будет сопровождать его всю жизнь. Музыку на выход.

Он вышел… И шагнул в камеру. «Спектакль» давно закончился.

Выпустили его только на следующий день.

Может быть, суть потрясения состояла даже не в самом аресте, а в этой жлобской стилистике: походя сорвали спектакль и уже на следующее утро выпустили…

Дело было не в Альмавиве, не в Станиславском и даже не в Михаиле Чехове и Рудольфе Штейнере. Искусство, театр — какая блажь…

Дело было в другом. И это другое ему дали почувствовать.

Представляю… Спектакль идет, он сидит.

Спектакли будут идти, он будет сидеть.

Он все понял про **них.** Он все понял про себя.

…Закрыв глаза, нараспев, низким рокочущим голосом «Мировая тетя» читала свои стихи, и ее кремовая брошь из яшмы каким-то образом связывалась для мальчика со всем лучшим, что говорили об этих стихах.

«А ты знаешь, кто это?» — спрашивала Раневская, и мальчик с готовностью отвечал: «Мировая тетя!»

Этот ответ до такой степени нравился Фаине Георгиевне, что и она вскоре стала таким образом величать Ахматову.

И еще очень тихо: «Рэбе». Или приглушенно-ласково: «Рэбенька».

Первые впечатления в жизни моего отца совпали с первыми воспоминаниями о Раневской и Ахматовой.

«1942-й год, мне два-три года, эвакуация в Ташкент, улица Кафанова, где мы все жили: бабушка, мама, Фаина Георгиевна и Тата. Тата — Наталья Александровна Иванова, театральная костюмерша моей бабушки, в молодости была приглашена как няня в семью П. Л. Вульф и осталась навсегда с нами.

Из того времени сохранился в памяти голос Фаины Георгиевны, вернее, проба голоса, актерский звук „и-и-и“ — протяжный, грустный, — Раневская пробовала голосовые связки. Вот это „и-и-и“ навсегда у меня связано с ней, с детством, с первыми ощущениями от близких. Мы жили на этой улице Кафанова в деревянном доме с высоким цоколем, наверх в бельэтаж вела длинная деревянная открытая лестница, по которой поднималась в свою комнату Фаина Георгиевна, где стоял ее диван, где она спала, беспрерывно курила и однажды заснула с папиросой в руке, выронила ее; одеяло и матрас задымились, был переполох. С тех пор с Фаиной Георгиевной я связывал клубы дыма, а поскольку тогда только учился говорить, называл ее „Фу-Фа“. Так, „Фуфой“, стали называть Раневскую друзья, приходившие к ней в Ташкенте, а потом это имя сопровождало ее всю жизнь» (цит. по книге А. В. Щеглова «О Фаине Георгиевне Раневской»).

Отца моего Раневская обожала — и это обожание не было одним лишь отсветом любви к Павле Леонтьевне. Она придумывала для него свои игры — так называемые «щечки», суть которых состояла в том, чтобы по возможности подробно

просмаковать, оценить и сопоставить вкусноту щек своего «эрзац-внука» (официальный титул отца, придуманный Раневской). После поцелуя в одну щеку следовало закатывание глаз, причмокивание, созревало счастливое решение обратиться ко второй щеке, которая после поцелуя на некоторое время затмевала «вкусностью» первую, а ту — в свою очередь — надо было теперь пожалеть, а пожалев, обнаружить, что она ничуть не уступает другой по своим вкусовым достоинствам, — все это очень подробно, процессуально, как умела только одна Раневская.

А позднее, уже после войны, когда чуть подросший «эрзац-внук» (кстати, ударение падало на первый слог) проявлял норов и начинал капризничать, она придумала особый способ укрощения строптивца: некий мифический «Отдел детского безобразия», куда, время от времени, она звонила, набирая секретный номер, и требовала прислать специалиста по детскому безобразию. До поры дело ограничивалось только деловитыми звонками Раневской, но однажды, после, вероятно, какого-то вопиющего неповиновения любимца, на пороге с неизбежностью рока возникла чудовищная фигура человека в полушубке с поднятым воротником, в очках и глубоко нахлобученной шапке. Специалист низким голосом требовал нарушителя — это было страшно и неожиданно, как материализация кошмара. Домашние уговорили сотрудника не забирать «пациента, так как он обещал исправиться», после чего спец сурово, но удовлетворенно вышел в переднюю, скинул одежду и вернулся в комнату в привычном и мирном образе «Фуфы».

Я все думаю: какая великая удача, какая щедрая благосклонность судьбы в том, что она подарила отцу встречу с этим чудом нежности, юмора, мудрости и тоски — Раневской. И еще: пытаясь взглянуть на эту привязанность отстраненно, но не умаляя «предмета» любви, скажу о его источнике. В каком-то смысле отец стал символом одиночества этой — от века, от неба — одинокой души. «Символом» любящим и внимательным, до самой смерти «Фуфочки» старавшимся отогреть холод той вечности, в который она уходила. Он написал о ней теплую и очень личную книгу (без которой не было бы некоторых из этих моих страниц). И все же… Самая недостижимая скорость — это скорость останавливающегося сердца. И «одиночество как состояние не поддается лечению». Ей нужен был малыш, мальчик — оттого-то «мальчиком» сделался у нее и Станиславский, — о котором она могла заботиться, играть с ним, выдумывать, чувствовать живую, глазастую привязку к этому миру, с которым ее мало что связывало, кроме собственного — удивительно телесного — гения.

Она дарила отцу книги: «Иконы СССР», Врубель, Бидструп, Модильяни, с помощью которых сигнализировала о желании увидеться. Когда книга находилась у отца, а он долго не появлялся, Раневская звонила с сообщением, что в данный момент у нее находится специалист по творчеству Модильяни и ему срочно нужна на время подаренная отцу книга. Он тут же ее доставлял, а через несколько дней Раневская звонила в очень скверном настроении, с жалобами и укорами: «Ты забыл о Модильяни, возьми его». Они снова встречались. Все это много раз повторялось под всевозможными предлогами — Модильяни продолжал необъяснимо курсировать между Тверской-Ямской и Южинским, — пока однажды Раневская не оставила в книге надпись, которая отозвалась признанием:

«Алеше — в долготу его дней, навсегда, не на время. Фуфа. Париж!»

Было это лет через тридцать после Ташкента, эвакуации — времени, парадоксально удачного (как все у нее случалось — парадоксально и нелинейно) для Раневской в смысле кино. Снималась она тогда очень Много — «Пархоменко», «Золушка», «Дума про казака Голоту».

А Ирина Сергеевна Вульф пропадала на ташкентской киностудии, где была ответственным худруком. Тогда-то она познакомилась с Александровым, пригласившим ее после эвакуации вторым режиссером в «Весну». Потом была совместная работа на «Встрече на Эльбе», в разрушенном Кенигсберге, про который тогда говорили, что восстанавливать его не имеет смысла — погибли уникальные, с немецкой добротностью сделанные городские подземные коммуникации, но прежде всего — несметное количество католических костелов, замков и памятников. Отец писал, что Ирина Сергеевна привезла из Кенигсберга (нелепо названного потом Калининградом в честь умершего в Москве в 1946 году Калинина) оплавленные в чудовищном военном огне бутылки, рюмки и найденные в развалинах остатки бюргерских сервизов из толстого белого мейсенского фарфора — салатницу, тарелку, чашку с немецким орлом и символической надписью на дне зеленоватым шрифтом: «Красота работы». (Что-то из этих вещей можно увидеть в руках у бабушки на кенигсбергской фотографии 46-го года).

А на другой, более ранней, они втроем: Орлова, Раневская, Анисимова-Вульф. Это их «весенний» период, хотя на фотографии — начало осени, если быть точным, 5 сентября, — теплый солнечный день во Внуково, в недавно отстроенном загородном доме Орловой и Александрова. Ощущение установившегося покоя

и равновесия. Орлова ушла в себя, Ирина Сергеевна — в сценарий, а Раневская смотрит в объектив с характерным задумчиво-прощающим выражением — снимал, похоже, кто-то из своих. На заднем плане, в березняке, застыл в предвкушении очередного маршрута элегантный и мощный «БМВ», управляемый элегантным же и верным Игнатием Станиславовичем Казарновским — постоянным шофером Орловой и Александрова, педантичным и невозмутимым поляком. По определению отца — своего рода состоявшимся Козлевичем, начисто лишенным, однако, рефлексии последнего и оттого не охмуренного ксендзами. В глубине — немецкая овчарка Кармен, вывезенная из питомника самого Геринга, равнодушно взирает на притаившегося в кустах сиамца, незаконно проникшего сюда с участка Образцова. Отяжелевший за лето шершень (из тех, что однажды таким образом ужалил бабушку, что она на пару часов ослепла), на секунду отвлекая внимание сидящих за столом на открытой террасе перед вазой с ромашками и красными и бледно-лиловыми маками, пропадает в крапчатом свете березняка.

Еще густая, по-летнему сильная зелень.

Еще все живы.

Сейчас позовут к чаю.

Глава 11

Чаепития дачного прошлого, приравненные к священнодействию — пусть и не сопровождаемые умеренными возлияниями, — сводились к некоему рассидчивому обряду с его комариными занавесками и расчесами, с выгнутой шеей велосипеда в траве, сизо-карминной тучей с приятно-отдаленным рокотом наползающей из-за железной дороги под оживленные комментарии пожилого родственника, кабы не выключили свет…

В этом поселке свет перед грозой не отключали никогда.

Его построили перед войной и очень скоро его стали называть поселком «Веселых ребят»: Ильинский, Утесовы, Лебедев-Кумач, Дунаевский… У всех гектар светлого, грибного леса — ели, дубы, березы, удобнейшие и совершенно не похожие друг на друга дома.

Как-то, выходя из спальни после примерки концертного платья в квартире на Немировича, Орлова заметила, с досадой глядя на свои новые кофейнобежевые перчатки:

«Совершенно не тот оттенок! Опять придется лететь в Париж. А так хочется во Внуково…»

Место, ради которого можно было пожертвовать очередной поездкой в столицу мира, находилось всего в тридцати километрах западнее Москвы. Частная вселенная, запущенная Григорием Васильевичем в 39-м году, включала в себя и Париж, и Нью-Йорк, и Лондон, и что угодно. Новейшие технические изобретения Запада в СССР впервые появлялись и осваивались именно в этом доме. Так было во всем — начиная от первого, поражавшего воображение послевоенного телевизора до видеомагнитофона в начале семидесятых.

Мастерские «Мосфильма», выполнявшие работы, добросовестно учли индивидуальные склонности заказчика.

Дом строился по эскизам Александрова и был неизбежно похож на своих владельцев какой-то удачной ладностью, способностью вызывать восхищение. Это была некая стилистически обоснованная концепция счастья, выраженная в дереве, камне и ситце. Окошки на дубовых дверях, включая входную, — сплошь в форме сердец — как продолжение кинокадра из фильма Орловой. Поклонники и поклонницы могли бы найти здесь образ собственного отношения к актрисе: перевернутые сердца разнообразных предметов — ножек стульев, столов, тяжелых дубовых лавок, рамочек с ее портретами. Тяжелые кованые ручки на буфете по-своему воспроизводили всю ту же формулу.

Внизу, на первом этаже, находились служебные помещения, кухня и две относительно небольшие комнаты, в одной из которых неизменно жила троюродная сестра Александрова — Ираида Алексеевна, напористая старушка «крупской» закваски — с революционным жаргоном и таким же прошлым (о котором она частенько и довольно некстати любила поговорить). Помимо Дугласа она в одиночку представляла александровскую родню — маленький Гриша, рано лишившийся родителей, воспитывался именно этой несгибаемой личностью, умершей в самом конце шестидесятых. До последнего времени ее функции в доме сводились к причудливому сочетанию обязанностей какой-то полукухарки-полуэкономки. Вряд ли эти определения ей бы понравились, судя по тому, что этот нетяжкий груз она несла с достоинством человека и без того обремененного передовой марксистской идеологией. Дело заключалось в том, что жизнь верхнего и нижнего этажей дома находилась в сложной, эволюционно-продуманной пропорции, характерной для человеческого организма вообще. Извечное противоречие желудка и мозга было сведено в данном случае к минимуму, выраженному нехитрой формулой: в доме не должно пахнуть пищевыми отходами (впрочем, как и любыми другими). Для этого была отработана сложная коммуникационная система, способная вызвать удивление или испуг у нетребовательного обывателя, лишить надежд и покоя самую преданную домашнему очагу хозяйку. Начальным звеном этой системы являлась некая стационарная кухарка на улице Немировича в Москве, которая после дня непрерывной готовки вручала свои изделия кожаному (кепи, краги и куртка) Казарновскому. Невозмутимый поляк — такой же комфортно-лакированный, как и управляемый им «БМВ» с белым откидным верхом, — мощно маневрировал по двору, сворачивал под арку и, набирая рев, выкатывался на улицу как раз в том месте, где иной биограф в порыве пошлого красноречия и для дилетантского контраста непременно бы поместил живописную группу оборванных граждан: старуху в платке, замызганного ребенка и сурового ветерана на инвалидной тележке — жируют же, сволочи! Нет, калеки-фронтовики к тому времени были быстро отловлены для тихой смерти на берегу северного островка, да и скорость, развитая немецким автомобилем, не дозволяла его шоферу сосредотачиваться на чем-либо, кроме самой скорости, — набегающей под ноги мостовой, проезжей маломашинной части улиц послевоенной Москвы, действительно голодной и действительно страшненькой.

Какие уж там контрасты… Все было слишком продуманно, чтобы озираться по сторонам. «Надо было жить и исполнять свои

обязанности», как писал не выполнивший эту главную обязанность Фадеев.

Кстати, досужий моралист был бы вдвойне уязвлен тем обстоятельством, что ничего особенного не содержали эти аккуратные лоточки с предполагаемыми яствами, на бешеной скорости доставляемые элегантным поляком. Какие-то рыбные салатики, зелень, бульоны без жира, биточки — внуковский стол был скушен и сух, как деловой фуршет. И так же детально продуман. Несколько рассудочная диета Орловой отдавала дань отвлеченным представлениям о питании кинозвезды. Совершенно не вникавший во все эти тонкости Казарновский сбывал доставленное Ираиде Алексеевне, и та приступала к выполнению своих скромных обязанностей: подогревала готовую продукцию и накрывала на стол в гостиной. За редким исключением этим ее функции ограничивались. С какого-то времени значительную часть дня она проводила в соседней комнате, называвшейся телевизорной, став свидетелем эволюции экрана от маленькой открытки на брюхатом ящике — к линзе и «КВНу», а затем и к отечественным «Рубинам», но не дожив до почти природного цвета японской ориентации. Там же, в телевизорной, были журнальные стеллажи и пара диванов со все той же сердечной символикой, воспроизведенной на более высоком уровне разработки.

Вошедшего в гостиную поражал огромный стол слева — невероятной длины, с тяжелыми, дубовыми скамейками, табуретками и темного же дуба врезанный в стену шкаф для посуды — открытый наверху, а внизу снабженный ящиками с дверцами. Посередине стоял рояль — со временем все реже оживлявший почти спиритическую тишину жилища, а справа — огромный камин, диван, несколько кресел с пуховыми подушками, из которых можно было подняться только при наличии достаточно сильной воли. На потолке — огромные темно-коричневые балки все той же могучей породы дерева. Шершавую, алебастровую фактуру стен загадочно разнообразил большой гладкий прямоугольник, — возможно, каменный киноэкран, хотя что-то никто не помнит, чтобы он действовал.

Из гостиной был выход на две веранды: одну — открытую, а другую — располагавшуюся очень низко и сливавшуюся с газоном. Крыша ее держалась на высоких, увитых виноградом столбах, и было ощущение, что сидишь в лесу, на поляне, в удобной и спасительной тени. Та часть веранды, что примыкала к дому, была застеклена в мелкий, изящный переплет, А первая веранда была уже совершенно открытой, без стен, отделяемая от газона красными кирпичами, врытыми в землю ребрами. Отсюда

был виден гараж и небольшая вотчина сторожа — кое-какие грядки: укроп, петрушка, морковь — маленькая уступка условному огородничеству.

Внуковские соседи — Сурков и Первенцев со своими супругами провели, верно, не один час, гадая, во что обошлось хозяевам это великолепие. Заходили на чай (впрочем, достоверно — лишь Сурков, Первенцева в этом доме что-то не помнят), присматривались. Григорий Васильевич добродушно и гордо выходил, демонстрировал, затапливал камин. Соседи с пролетарским прищуром оглядывали владения, просчитывая в уме собственные возможности. В результате розовощекий баловень Сурков попытался скопировать архитектуру александровского дома, а Первенцев в пароксизме зависти выкупил по баснословной цене у какой-то народной артели умельцев невероятной красоты плетеный дачный мебельный гарнитур, опоздавший в приемную комиссию подарков к семидесятилетию Сталина.

Наверх пролетарских (как и любых других) писателей не пускали. Изогнутая деревянная лестница из гостиной на первом этаже приводила в небольшое светлое помещение — нечто среднее между коридором и холлом. Справа был кабинет Александрова со смежной ванной и парой балконов. Выделялся в нем большой дубовый стол с неизменным Любочкиным портретом в сердцевидной раме. И еще один: карандашный — с длинными локонами, в пышном платье с широкими рукавами (его потом найдут на внуковской помойке)… Обрамляли кабинет тяжелые полки, которые с течением времени заполнялись папками архива: вариантами киносценариев, записными книжками, набросками будущих фильмов — в своем подавляющем большинстве не снятых.

А слева был выход на верхнюю веранду — открытую всем погодам и непогодам, являвшуюся крышей нижней. И тот, кто оказывался там в яркий солнечный день, повисал в каком-то невероятном, насыщенном солнцем и зеленью пространстве, довольно условно связанном с земной плоскостью бытия, конкретикой места и обстоятельств, — внуковские березы вплотную подходили к дому, опираясь на балконы и парапеты, шелестя на подмосковном ветру.

Устроено было так, что попасть на эту веранду можно было как из кабинета Александрова, так и из спальни Орловой — огромной комнаты с двумя балконами и огромной же кроватью, здесь в отсутствие хозяйки кувыркались перед сном ее внучатые племянники — в том невозвратном и, видимо, самом счастливом для них времени, представлявшемся тогда нормой, естественным

фоном благополучия и многодозволенности, которые, казалось, будут сопровождать их всю жизнь.

Примыкавшая к спальне ванная комната поражала воображение своими размерами и, собственно, ванной — огромной, утопленной, в которую можно было царственно вступать, а не залезать, задирая ноги и сетуя на собственную нескладность. Обстоятельный Григорий Васильевич учел и переработал многое из того, что видел в Америке, в чаплинском доме, в десятках других комфортабельных и блестящих жилищ.

В то время и в помине не было тех роскошноглянцевитых западных каталогов, по которым теперь сверяется наше собственное неблагополучие. Образцы интерьеров, представленные в комнате Орловой (да и не только в ее комнате), повторяли на глазок, по памяти будуар — как рассказывали — некой миллионерши или чаплинской спальни, разумеется, с добавлением собственной фантазии.

Есть безумный журналистский вопрос, сказавшийся на здоровье многих артистов. Это вопрос о его так называемом «хобби». Отвечать на него обычно неинтересно и нечего.

Журналистов Орлова к себе старалась не подпускать, но рассказать по этому поводу — если бы захотела — могла бы многое.

Ибо дом и был ее «хобби» и ее страстью.

Стеганая обивка мебели: кровати, кресел, тумбочек — требовала невероятной усидчивости и терпения. В полном одиночестве, сосредоточенно она пришивала пуговицы к материи: триста, четыреста, пятьсот штук. Потом задумчиво смотрела на свою работу и говорила: «Нет, все-таки не подходит по цвету». Или же ее не удовлетворяло само расположение пуговиц, их группировка. И тогда все начиналось сначала — несметное количество пришиваемых кругляшек — деловито, без раздражения, в каком-то даже упоении этим мирным однообразием.

«Запомни, все, что ты здесь видишь, Алеша, самого высокого вкуса», — сказала Ирина Сергеевна моему отцу в один из визитов к Орловой.

В который раз приходится повторять, что при всем отсутствии высокомерия и снобизма это был закрытый для артистических компаний дом. Да и не только для артистических. Когда однажды сын Александрова — Дуглас — во время отъезда хозяев провел в их доме веселую студенческую недельку, то Орлова, вернувшись из поездки, довольно решительно потребовала никогда впредь его надолго не приглашать. Практически ему было отказано от дома. Это была проблема

Александрова — видеться с сыном там, где это всех бы устроило, но никак не в том месте, негласный кодекс которого был однажды нарушен.

И тем не менее то лето 47-го Павла Леонтьевна Вульф, Тата и мой отец провели в этом доме, где «шли работы по оборудованию и совершенствованию жизни, которая в нашем понимании уже давно достигла идеала» (А. В. Щеглов. «Ирина Вульф и современники»). Это был знак особого расположения и доверия, прежде всего к Ирине Сергеевне, которая, когда могла, приезжала во Внуково после репетиций и спектаклей. Это был период Венецианского фестиваля, откуда Орлова послала Вульф сохранившуюся до сих пор открытку с чудесным, солнечно-пестрым видом города.

Что-то неназываемо связывало этих женщин — отстраненное понимание времени и себя в нем, сдержанные силы характеров и западная повадка, абсолютно лишенная у обеих слезливой женской расхлябанности. И наконец, драматическая общность прошлого, до которого они, может быть, и не добирались в своих беседах, но оно постоянно присутствовало неким водяным знаком, соединяя всех: кто жил, выживал, оставался в живых в то время.

О своем первом муже — латыше Андрее Берзине — Орлова никому не рассказывала.

И только в минуты особой откровенности можно было что-то услышать от Ирины Сергеевны: о ее втором муже — эстонце Павле Врабеце. Неотразимый красавец, актер, он работал в Ростове-на-Дону вплоть до 1937 года, а потом уехал в Таллин, в еще не оккупированную Советами Эстонию, и звал Ирину к себе. Одна очень известная театральная актриса — имя ее достаточно легко вычисляется — настрочила в НКВД донос, в котором писала, что Ирина Вульф связана с иностранцем и т. д. Многие родственники этой актрисы были посажены перед войной. Бабушка видела этот донос своими глазами, когда ее вызывали на допросы. Она узнала почерк. Ее вскоре оставили в покое. А с актрисой этой она около сорока лет проработала в одном театре — и никогда, ни одним словом не упоминала про то письмо.

Можно представить, какое впечатление произвел этот внуковский дом на моего семилетнего отца — после прошедшей голодной зимы с ее мучными очередями, фиолетовыми номерами на посиневших ладонях и невыносимым наждачным морозом, каким-то гнусным образом связывавшимся с очередным, маразмом — кампанией против космополитов. «Маразм крепчал», — говорила Раневская и дарила своему «эрзац-внуку»

привезенные из Польши короткие бархатные штаны с желтыми деревянными пуговицами, лямками и нестандартным откидным от пояса клапаном, элегантное бежевое пальто, «висючую» вишневую рубашку с короткими рукавами и набор цветных теннисных мячей. Ее педагогическая метода приходила в противоречие с генеральной линией партии. Звучавшие из всех радиоточек песни про перелетных птиц подхватывались дворовой ребятней и лично товарищем Огурцом — «орбитром элегантиариумом» по вопросам вкуса и этикета — дворовым приятелем отца. Вечно немытый, в перекошенной ушанке, в пальто без пуговиц, он являлся идеальным выразителем обнаженно пролетарского происхождения. Польский наряд, который отец со слезами надел под нажимом всей семьи, был замечен Огурцом, и все оставшееся детство ему пришлось доказывать, что он свой в доску. За элегантное бежевое пальто возненавидевшие отца Хорошевские девочки регулярно выкрикивали ему вслед: «Американец!» «Все проходит, и это пройдет», — повторяла Раневская. Это опрощение происходило на ее глазах, болезненно обозначая приметы времени, в котором она жила.

Преодоление подобных и куда более серьезных ситуаций на втором, «взрослом» этаже проблем, связанных с «безродным космополитизмом», стоило Раневской многих сил и здоровья. Когда речь заходила о людях, умеющих легко адаптироваться в нашем социуме, Фаина Георгиевна или пожимала плечами, или относила это свойство к везению. О Юрии Александровиче Завадском, который, по рассказам, родился в рубашке, она говорила: «Он родился в енотовой шубе». Она все понимала, сломанные судьбы огорчали ее тем больше, чем талантливее был человек. Помню несколько замечательных послевоенных спектаклей Театра имени Моссовета: «Забавный случай», «Недоросль» и «Красавец мужчина» в филиале театра на Большой Дмитровке, тогда Пушкинской улице. Теперь… на месте этого уютного маленького зала — огромное здание Федерального Собрания, бывший Госстрой. Так вот, в «Забавном случае», восхитившем мою тогда уже очень старенькую бабку, изумительно играл Борис Оленин, а в «Недоросле» — Ляля Левикина, высокая статная женщина с умными глазами. Фаина Георгиевна пошла к ней за кулисы, поздравила ее, я смотрел на Левикину, видел ее подтянутый ленточкой для роли нос, добрые огромные глаза и не знал, что над ней в это время уже сгустились тучи. Ее муж был обвинен в космополитизме, оставаться в театре Левикиной было невыносимо. Ничего нельзя было сделать. Она вскоре ушла из театра, заболела и умерла (цит. по книге

А. В. Щеглова «О Фаине Георгиевне Раневской»).

В трехтомнике Симонова с надписью автора: «Дорогой Фаине Георгиевне с глубоким уважением и любовью. Ваш К. Симонов 19–9–8» в первом томе — «Жди меня и я вернусь…» с посвящением жене — Валентине Серовой. В конце дата — 1941 год. Симонов написал эти стихи до войны. В 1941-м никто не мог предположить, что война будет длиться и зимой, «когда снега метут», и летом, «когда жара». Эти стихи о заключенных. Они были опубликованы поэтом в начале войны и благополучно в течение многих лет считывались как военные. Симонов любил Валентину Серову. Раневская тяжело переживала ее медленное самоуничтожение. «Она губит себя, ведь Валя очень талантлива», — много раз повторяла Раневская. Однажды Ирина Сергеевна взяла отца на дачу к Серовой — уже тяжело больной.

Дело было днем. Серова лежала за какой-то ширмой, откуда время от времени доносились звуки отвинчиваемой бутылки или фляги, характерное бульканье. Потом наступала короткая пауза, и Серова появлялась из своего условного убежища для продолжения разговора, Симонов находился в отъезде. Все было в этом большом, казавшемся внешне таким благополучным доме: изящная мебель в гостиной, огромное, выходящее в лес окно в симоновском кабинете и его бескрайний березовый стол — столь обязывающе торжественный, точно какой-нибудь «Русский вопрос» являлся досадным исключением в череде создаваемых за ним шедевров… Было все — кроме здоровья и радости внуковского жилища…

«Русский вопрос», блеснувший тут мелкой шпилькой, в конце сороковых с железной непоправимостью сталинского указа загрохотал по театральным подмосткам империи. Это был обязательный, как диамат, экзамен, безумный конкурсный смотр, в котором принимали участие практически все звезды — от всесоюзного до поселкового масштаба. Вся театральная страна, напряженно задавшись русским вопросом, дружно разрешала его силами самых своих любимых артистов. Только в Москве его ставили не то пять, не то семь театров одновременно — странно, что не все двадцать пять сразу.

Вольно теперь насмехаться — а тогда, на фоне Софронова, Первенцева и прочих, это казалось достойным — как любят говорить, — «крепким» драматургическим материалом, в котором отозвалось армейское обаяние Симонова, с его усами, трубкой, со всем его ладным, вызывавшим доверие обликом.

Мордвинов, мечтавший о Фоме Гордееве (его так и называли

— «Фома»), появлялся в «Рассвете над Москвой» — спектакле о каком-то ткацком производстве. Плятт вообще играл все, что давали; везде, где надо было помогать, спасать, вытягивать, он даже на эпизоды соглашался. Даже Раневскую с помощью сложнейших манипуляций уговорили на какую-то старуху: «матерь-совесть» народа — роль, которую она от скуки и раздражения превратила в капустник на заданную тему — каждое ее появление сопровождалось аплодисментами.

Что они только не играли, эти великие, несчастные и счастливейшие люди, о которых рассказывают байки, пишут статьи, делают передачи…

Была «Весна» и замечательная моссоветовская компания артистов. Потом «Весна» кончилась. Раневская уговаривала Орлову прийти в театр. Анисимова-Вульф бралась обеспечить этот проект с режиссерской стороны — только она могла в свойственной ей безукоризненной интонации говорить с Завадским.

Почему Орлова приняла это предложение? Конечно, не только потому, что две эти непохожие друг на друга женщины были ей дороги, не только потому, что они были «свои», — и это облегчило бы первые шаги сорокапятилетней дебютантки в драматическом театре. Может быть в этом, несколько бестактном по отношению к памяти актрисы напоминании о ее возрасте, находится ключ к ответу. А то и ко всей ее жизни. Ее время, время певучих, лучезарно улыбчивых, порхающих героинь, этих золотоволосых девушек-женщин, которым все можно (потому что Хозяин разрешил), — это время стремительно и невозвратно уходило.

Она это чувствовала так же верно, как и растерянность Гриши, не очень понимавшего — что дальше? А ну как товарищ Сталин, руководствуясь соображениями плановой целесообразности, прикажет снять какого-нибудь Балакирева или Огинского — с его полонезом, — роковым образом (или по бездарности сценария) не имеющих сколько-нибудь значительных родственников женского пола, кроме эпизодической затхлой тетки в живописном имении или старухи матери в родовом углу. Кошмарный сон артистки.

Стиль империи соответствовал возрасту Хозяина. Допускаемое и даже необходимое прежде безудержное веселье сходило на нет. Старики неодобрительно относятся к шуму. Им важен покой, раз и навсегда установившийся порядок вещей. В идеально отлаженном хозяйстве все находится под рукой, в своих клетушках и на полках, а полная опись имущества составлена таким образом, чтобы не допустить каких-либо толкований и

двусмысленностей после смерти владельца: Маяковский — самый талантливый поэт, с Глинки началась русская музыка; прочие удобно подстраиваются в ряды, помечаются галочками. Или вычеркиваются. Почему был сохранен Пастернак и уничтожен Мандельштам? Только ли из-за переходящего на личности стихотворного выпада последнего? Или потому, что Сталин, который безошибочно чувствовал возможную опасность или даже тень опасности, уловил в нем ту анархическую, плохо поддающуюся шлифовке породу, при которой у него оставалось меньше возможностей к разнообразным манипуляциям. Был же прощен и обласкан Алексей Толстой, призывавший в своем берлинском далеке развешивать большевиков гроздьями на фонарных столбах.

Стареющему организму Хозяина требовался эстетический покой, выраженный в доступных его пониманию формах мнимого классицизма. Александровская молотьба по головам в каких-нибудь новых (конечно же, совершенно невообразимых) «Веселых ребятах» просто в силу условностей возраста насторожила бы его своей прущей молодой силой, а значит — могли появиться неподконтрольные сюрпризы. Нет, разумеется, он достаточно убедился в преданности Григория Васильевича лично, в его способности понимать с полуслова, но дело было не в одном Александрове.

Империя остепенялась и матерела. И эта была победившая империя. Ей требовался степенный стиль золотых занавесов, протыкающих синеву небоскребов, колонн, подпирающих неизвестно что, добротных костюмов, с бессмысленной важностью сидящих на мавзолейных тушках, неразличимых с расстояния пистолетного выстрела во время майско-ноябрьских парадов. Сталин не писал «Рассветов над Москвой» и не проектировал здание Театра армии. За него это делали тысячи холуев, прислушивающихся к стареющему организму Хозяина с его желанием греко-римского покоя в остывающих формах. Он вообще мало что выдумал нового в своей эстетически однообразной жизни — пишу без оглядки на собственное отношение к рябой личности недоучившегося семинариста.

Просто его вкус успел состариться раньше любимейшей им артистки — Орловой.

В его кунцевском логове ему продолжали крутить фильмы с ее участием, он по-прежнему смотрел на нее с обожанием и удивлением. И все же это было прошлое, любовь к собственному прошлому, так же, как чаплинские «Огни…». А в настоящем…

Скорее всего, он вполне серьезно хотел создать что-то вроде всеобъемлющей энциклопедии — с музыкальными,

литературными, географическими и прочими разделами, — этакого кино-брокгауза. Как всякая — в художественном отношении — посредственность, недоверчиво относящаяся к вымыслу, Сталин превозносил идею факта, «человеческого документа», якобы способного объяснить выдающееся произведение с позиции жизни того или иного художника. Отсюда его возрастающее тяготение к кинобиографиям, с их эстетикой школьного учебника, и где звездность Орловой только бы отвлекала внимание с точки зрения портретного сходства в работе гримера над париками и шиньонами. Стиль «Веселых ребят» — как бы к нему ни относиться (и сколь бы успешно он ни преодолевался самим Александровым в его «послевесенних» фильмах) — нарушал загробную тишину сталинского музея восковых фигур. И мне особенно интересно это стилистическое несовпадение, основанное на возрастных изменениях Хозяина, Режиссера и Актрисы.

Ведь был же еще и ее возраст.

Возраст, который упорно и, кажется, абсолютно искренне не замечал покуривающий гаванские сигары, всем довольный Григорий Васильевич.

Было ли его поведение просто нормой воспитанного человека, не привыкшего демонстрировать на людях свое истинное состояние, а на самом деле переживающего что-то похожее на кризис, несколько вальяжный, без особых надрывов, — кризис человека, не желавшего участвовать в происходящем? Возможно и так…

Но было и еще одно обстоятельство, делавшее Григория Васильевича особенно покладистым и сговорчивым.

В середине 1952 года был арестован его сын Дуглас. Василий — как его чаще называли — угодил в тюрьму в то время, когда Сталину пришло в голову организовать процесс над детьми всевозможных знаменитостей — большей частью из сферы культуры и искусства. Смерть Кормчего (метившего, разумеется, в родителей) помешала осуществлению этого замысла. Дугласа выпустили весной 53-го.

Рассказывали, что отец был невероятно напуган этим арестом. Бледный, но по-прежнему невозмутимо попыхивающий гаванкой, он только раз пришел на свидание к сыну. Остриженного, сильно похудевшего Дугласа ввели под конвоем. Григорий Васильевич ласково улыбнулся.

— Ну, как ты УСТРОИЛСЯ? — поинтересовался он, — тебе ничего не надо?

— Нет, папа, мне ничего не надо, — ответил Дуглас.

Через несколько секунд его увели.

Конечно, УСТРОЕННОСТЬ Александрова и Орловой была такой, что теперь наивно изображать их жертвами времени — того самого времени, символом которого они для многих являлись, но упрощать ситуацию до схоластической концепции «двух сталинских апологетов» было бы совсем примитивно и скучно.

Были живые люди, и эти люди делали фильмы, снимались в них, и это продолжалось без малого двадцать лет. Вполне достаточный срок для того, чтобы выжать из человека все, на что он способен…

Видимо, этого срока хватило и для «золотоволосого бога».

Неторопливое высиживание очередного сценария музыкального фильма заканчивалось съемками «…Эльбы». Потом — «…Глинки». Безупречный Гриша, казалось, не замечал, что ее время как актрисы уходит.

Моссоветовское предложение подоспело как нельзя кстати.

Отправляясь летом 1947 года на Венецианский фестиваль, Орлова уже знала, что будет участвовать во всесоюзном конкурсе Джесси. Конечно, это был риск — и дело тут не в самом конкурсе…

Дебюты киноактеров в театре не так уж часто обходятся без конфуза или того блеклого полууспеха, который хуже иного провала. Другое дыхание, другой ритм, другие законы. Театральные актеры обычно без особых проблем выдерживают испытание кино. Чего нельзя сказать об обратных случаях. Тут нет никакого антагонизма или оценочности — просто театр древнее и учит актера существованию в длинных временных кусках, которые сокращаются и концентрируются в более молодом виде искусства. Принцип от большего к меньшему, от общего к частному обычно действует безотказно. Успехи киноактеров на профессиональной сцене можно пересчитать по пальцам. На дебют замечательной актрисы кино 50–60-х в «Современнике», как рассказывают, смотреть было мучительно. Тут можно с ходу привести десяток примеров, но вряд ли стоит походя задевать людей, оказавшихся на сцене скорее в силу обстоятельств, а не ради творческого эксперимента.

Завадский вспоминал, что поначалу Орлова на репетициях вела себя несколько наивно. Она не брала роль в целом, репетируя кусками, кадрами, ее «кинорефлекс» требовал детальной проработки любого движения — внутреннего и внешнего, почти не оставляя места для импровизации. Кроме того, выяснилось, что у дебютантки неважная память «психофизических» действий. То есть в пределах небольшой сцены,

части сцены — кадра все шло благополучно, но, когда возникала необходимость соединять, прогонять целые акты, все сыпалось, и приходилось начинать заново.

Нужно было обладать тактом и театральной мудростью Ирины Сергеевны Вульф (это была ее совместная постановка с Ю. А. Завадским, но именно она большей частью работала с Орловой), чтобы, с одной стороны, добиваться своего, а с другой — не показывать виду и подавлять свое удивление перед некоторым профессиональным простодушием сорокапятилетней дебютантки, народной артистки, лауреата скольких-то премий.

Снимая ту сцену «Весны», где Никитина лежит на спине, закинув голову, Александров старался максимально выразить ощущение внезапного восторга и радости — подолгу искал выгодные для актрисы ракурсы, ставил свет. «Еще раз, пожалуйста, Любовь Петровна!» — слышался его голос. Орлова провела в заданной мизансцене около пяти часов. Поражаясь ее терпению и мужеству на съемочной площадке, Ирина Сергеевна спустя два года обнаружила их и в театре.

Нонна Петровна Орлова (сестра), Петр Федорович Орлов (отец), Любовь Орлова, Евгения Николаевна (мать) с Бимкой, начало 30-х годов.

Петр Федорович Орлов — отец актрисы

В роли Перриколы, 20-е годы.

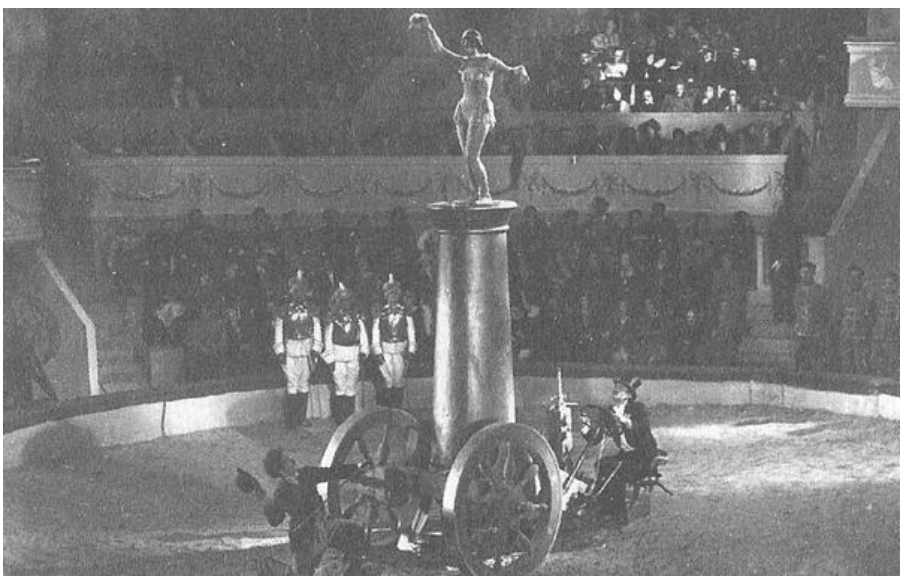
Грушенька в фильме «Петербургская ночь».

С педагогом в танцклассе, середина 30-х годов.

Калинин вручает Орловой орден. Кремль, 27 апреля 1938 года.

Ул. Немировича-Данченко, кабинет Александрова — Орлова с Васей Голиковым, внучатым племянником. 1939 год.

Орлова, середина 30-х годов.



«Цирк», аттракцион «Полет на Луну». 1936 год.

В квартире на Немировича-Данченко: Орлова, Александров, Евгения Николаевна с друзьями. 1945 год.

Паула Менотти в фильме «Дело Артамоновых».

Орлова, конец 40-х годов.

Выступление на крейсере «Молотов». 1942 год.

В своей комнате на Немировича-Данченко, отвечает на письма зрителей.

Внуково. С Александровым и Евгенией Николаевной. 1945 год.

Репетиция с Н. Черкасовым на съемках «Весны».

Нонна Петровна — сестра А. Орловой.

Нонна Петровна с «Дочкой» на руках. Внуково.

С Чарли Чаплиным, 50-е годы.

«Гриша», «Люба» и Кора — дочь Кармен. Внуково. Начало 60-х годов.

С Э. Быстрицкой в «Русском сувенире».

На V Московском международном кинофестивале.

Прощание в театре им. Моссовета.

Пароход, названный ее именем.

Л. П. Орлова, И. С. Анисимова-Вульф, Ф. Г. Раневская. Дача Л. П. Орловой и Г. В. Александрова. 5 сентября 1945 года.

Надпись на обороте фотографии:

Муки творчества трудны…
А троим — нам хоть бы хны!
Вместе думаем, гадаем!
Вместе славы ожидаем!
Дорогая, будь здорова
Подписуюсь —
Л. Орлова

Как и во времена своей молодости, ученичества — как и всегда потом, — Орлова брала каким-то нечеловеческим прилежанием, которого обычно недостаточно для подлинной глубины (оно вообще не очень-то согласуется со взрывоопасной, анархической природой театра).

«Русский вопрос» шел тогда во МХАТе, Малом, Вахтанговском театрах, в Ленкоме — и как всякое действо, сыгранное живыми людьми, эта заказная пьеса Симонова добирала теплом и человечностью, не имеющими прямого отношения к ней самой, но существовавшими за счет чистого исполнительства и мастерства Плятта, Абдулова, Названова и Орловой, одно имя которой обеспечивало кассу и восторженный зрительский прием.

Премьера не обошлась без одной душераздирающей истории, рассказы о которой с различными вариациями плавно сопровождали меня всю жизнь, пока, наконец, в окончательной редакции не поместились в отцовской книге, посвященной Ирине Вульф.

«Ирина Сергеевна шла за кулисы добросовестно проверить все еще раз — за тридцать минут до начала спектакля.

И вот — навстречу ей в коридор гримуборных, задевая плечом дверной косяк, шатаясь, „ввалился“ огромный Михаил Названов, нечленораздельно сказав ей: „Здрасьте!..“ „Пьян…“ — пронеслось у нее в голове, внутри все оборвалось. Она побежала вперед, в их совместную — Названова и Плятта — гримуборную. Там, закинув голову назад, сползал со стула Плятт с окровавленным шрамом-раной на горле. „Была пьяная драка, Миша зарезал Славу“, — пронеслось в ее голове. Ирина Сергеевна в ужасе выскочила оттуда, на подкашивающихся ногах пошла, еще не зная куда, по направлению к дирекции, к Завадскому. Ей встретился элегантный Названов с ясным взглядом, который сказал, что они с Пляттом хотели с ней посоветоваться перед началом спектакля. Взял ее под руку, повел к себе в гримуборную. Дверь открыл бодрый Плятт, готовый к выходу на сцену, со словами: „Ирина, уточни мизансцену в 1-й картине — я и Миша сомневаемся!..“ Потом они захохотали, Вульф тоже — с комком в горле».

Кстати, Орлову за все время ее существования в театре никто даже и не пытался разыгрывать. Сказывалась раз и навсегда установленная дистанция вытянутой руки.

Как она сыграла свою Джесси?

Во всяком случае, в том абсурдном конкурсе-смотре Орлова была официально объявлена победительницей. «Правда» в театральном обзоре отмечала, что ее образ наиболее глубок, содержателен… и т. д. среди всех других — все это совершенно не интересно.

Около пяти лет после премьеры «Русского вопроса» Орлова существовала в театре отдельно, играя только одну роль. В это время она снималась у Александрова во «Встрече на Эльбе» и в «…Глинке» и у Рошаля в «Мусоргском». Еще ничего не было решено, еще она ждала настоящей большой музыкальнокомедийной роли в Гришином фильме, продолжая браковать присылаемые ей сценарии.

Только после четырех полных сезонов она начала репетировать у Анисимовой-Вульф Лидию в спектакле «Сомов и другие». Потом, значительно позже, были Лиззи Мак-Кей и Нора, но, кажется, до самого конца Орлова так и не избавилась от надежды на полноценный — «как раньше» — киноуспех.

Она пришла в театр (чье время, видимо, навсегда остановилось в середине семидесятых) с блестящей труппой, может быть, одной из лучших по именам за всю советскую

историю.

Театр, где ей посчастливилось остаться в воспоминаниях нежной Любочкой: театральные прозвища приставали навсегда, отражая действительное распределение сил, мер обожания или зависимости.

Раневскую за глаза называли «Старухой». В этом слышалось почтительное, граничащее со страхом уважение, отзывавшееся временами древних шаманских обрядов: старуха знает то, чего не дано никому.

Нейтрально-отстраненное «Ве-Пе» закрепилось за Верой Петровной Марецкой — долговременной хозяйкой театра, дружившей с Фурцевой, игравшей директоров фабрик, кандидатов и членов правительства. Казалось, что это ее природная органика — заседать в бесчисленных президиумах, с бесчисленными лауреатскими значками на представительском английском жакете. Она раздражала. Ее многие — и поделом — не любили. Она трезво и молча несла свою тайну, о которой стало известно только в самое последнее время: ее братья Дмитрий и Григорий были расстреляны в один день в 1937 году, ее сестру посадили в начале войны. Она выхлопотала сестру, рассказывал ее сын — Е. Ю. Завадский — в телевизионном фильме, посвященном памяти Марецкой. «Рассвет над Москвой», «Мать», «Член правительства» и Бог еще знает что — это и были ее бесконечные ритуальные хлопоты. С бабушкой ее связывает одна мрачная история (которая считывается по тексту книги, но говорить о ней без прямых документальных доказательств нельзя).

«Член правительства». Хозяйка. Слуга народа. И виртуозная актриса. «Ве-Пе»…

А Юрий Александрович Завадский был «Ю-А».

Ю — А, ю-ю — а-а-а, — крик ребенка, оставленного на минуту всеми его няньками. Расплакавшийся мальчик — обиженный и не понявший: за что?!

Он действительно часто начинал плакать. Особенно с возрастом. Когда говорил о прошлом, рассказывал об Улановой. Запрокидывал голову и, быстро-быстро хлопая веками, пытался закатить обратно непрошеную слезу.

И рафинадная фраза таяла на дне очередного воспоминания.

Его передразнивали. Его показывали. Это было нетрудно. Характерно подчеркнутая артикуляция, легкое пришептывание, вскинутые брови и руки — вот и «Ю-А».

Тот, кто хоть раз видел Завадского, узнает его даже по самому приблизительному показу. Даже если не видел его самого, а лишь эти актерские показы.

Ирину Вульф называли его правой рукой, и мне доставляет особое удовольствие привести тут ее изящное, способное кому-то показаться нелицеприятным (а на самом-то деле такое почетное) театральное прозвище: «Кобра». По-моему, замечательно! Скрученная в тугие кольца, готовящаяся к прыжку кобра, охраняющая свое театральное гнездо.

«Старуха», «Кобра» — и Любочка оказалась в этом гнезде — среди своих. Это было еще то время, когда понятие «свой круг» не отзывалось снобизмом. Хотя бы потому, что круг, к которому принадлежали три эти женщины, стремительно сужался, заключая в себя скорее общность прошлого, чем настоящего.

О настоящем, происходящем, текущем они говорили редко и почти всегда с той недоуменно-брезгливой интонацией, с какой вспоминают долгий и кошмарный сон. Явь сотворялась из их общения, хотя они могли подолгу не видеться и, казалось, не участвовать в событиях, происходящих друг у друга. Явью становились экспромты и анекдоты, смех — «эта маленькая, по чьему-то удивительному определению, затерянная в мире обезьянка истины».

Ирина Сергеевна, разъехавшись в 48-м с Раневской, перебрались с матерью в двухэтажный коттедж на Хорошевке, построенный пленными немцами с расчетом на четыре семьи.

А Раневская осталась в центре, в коммуналке одного из домов Старопименовского переулка. С этой комнатой — с застекленным эркером, выходящим в стену соседнего дома, — невероятно темной, с постоянно горевшим желтоватым торшером, связаны рассказы о всевозможных домашних работницах Раневской, самой калоритной была мужеподобная Лиза: внешне она напоминала Петра I — Раневская так ее и называла. В бытовых вопросах она могла быть по-царски решительна и предприимчива. Ее требовательный украинский говорок слышался из передней, когда она звонила по телефону: «Это дизенфекция? С вами ховорить народна ртистка Раневская. У чем дело? Мене заели клопи!» Однако в сфере личных дел она страдала излишней эксцентрикой. Фаина Георгиевна не раз показывала Орловой и Ирине Сергеевне, как Лиза, готовясь к свиданию, обзванивает подруг: «Маня, в тебе бусы есть? Нет? Пока». — «Нюра, в тебе бусы есть? Нет? Пока»… И так — до бесконечности.

— Зачем тебе бусы? — спрашивала Раневская.

— А шоб кавалеру было шо крутить, пока мы у кино сидим! — отвечала Лиза.

В один из визитов Орловой эта Лиза едва не довела свою хозяйку до инфаркта.

Орлова появилась благоухающая, в черной норковой шубе,

которую оставила в передней, не догадываясь, какая сложная комбинация затевается у нее за спиной. Лиза между тем вызвала Раневскую и упросила дать ей хотя бы на полчаса это роскошное изделие, с помощью которого она рассчитывала произвести впечатление на жениха, на свидание с которым и направлялась. Раневская разрешила, и Лиза, еле втиснувшись в орловскую шубу, скрылась. Прошло около часа. Орлова поднялась уходить. Раневская, осторожно маневрируя, перекрыла подступы к двери. Лиза не появлялась. На часах было около шести вечера. «А вдруг у нее спектакль?» — в ужасе подумала Фаина Георгиевна, глядя на все более каменевшую, но не подававшую вида Орлову. Положение становилось совершенно диким. «Любушка! — внезапно вскрикнула Раневская, уловив слабое движение своей гостьи в сторону двери. — Как я вас понимаю! Меня в свое время заездил концертами Абдулов. Он чудный! Чудный! Знаете, во время гастролей мы обычно ужинали у меня в номере. Когда Абдулов уходил, я вспоминала его рассказы и хохотала, как филин в ночи, пугая горничную. Осип Наумович уверял, что наши ночные беседы его скомпрометировали, и будто он даже слышал, как дежурная сокрушалась, что у него старая жена! Однажды…»

Любушка пробыла у Раневской еще два часа, пока хлопнувшая в передней дверь не возвестила о приходе Лизы. Орлова была выпущена, а Раневская потом красочно живописала эту историю прабабушке, Павле Леонтьевне… Кстати, они были очень похожи с матерью Орловой — Евгенией Николаевной Сухотиной, не столько даже внешне, сколько общностью характеров, способных вызывать трепет.

В тот мартовский день во Внуково Орлова зашла к сестре, в ее дом, находившийся по соседству с участком Евы Милютиной — звезды мюзик-холла двадцатых, а позднее актрисы Театра сатиры. Нонна Петровна недавно оправилась от очередного приступа астмы, мучившей ее последние несколько лет, и теперь вновь потягивала из мятой пачки всегдашний «Беломор» — ставший едва ли не видовым признаком особой породы женщин того времени.

Газетные полосы еще не просохли от слез сверхвселенского горя, тысячи городишек, поселков, местечек, не успевших вовремя переименоваться во всевозможные Сталинобады и Сталински, спешно обеспечивали работой картографов, причем на несколько лет вперед: Никита, небось, уже замыслил свое.

И никто уже не вспомнит, за какую разговорную шестеренку зацепилась фраза, ровно как и то, в какой момент появилась на столе бутылка вишневой наливки из запасов Нонны Петровны, когда ее сестра, как-то очень просто, без всякого надрыва, точно

об этом давно и много было говорено, произнесла: «Слава Богу, что этот мерзавец сдох». И через минуту ее обомлевшая от горя и ужаса внучатая племянница с рыданиями вылетела из-за стола.

— Машенька, Господь с тобой, что случилось? — спрашивала потом Нонна Петровна.

Девочка захлебывалась слезами смятения и верности.

— Любочка!.. Она могла так сказать… про него!

— И ты из-за этого?! — Нонна Петровна расхохоталась так, как не смеялась давно. — Знаешь, я и не догадывалась, что ты у нас такая дурочка!

Глава 12

О, нет, вряд ли мягкоголосый и вкрадчивый Григорий Васильевич когда-либо произнес бы подобную фразу. Это было не в его характере, не в его стиле. Да и за что ему было ругать Хозяина? За спасенных «Веселых ребят»? За решающие — всегда в пользу режиссера — слова после каждого фильма? За свою собственную спасенную голову и голову жены? В сущности, он был всем ему обязан — и Америкой, и первой самостоятельной постановкой, и прекращением травли — всем своим прошлым. Даже в его водянистых и мутноватых, уже разведенных старческим словоблудием (как бы не честили редакторы и цензоры) мемуарах считывается благодарная оторопь: «а все же он!., все же…» Да, он был послушным и понятливым — Григорий Васильевич. Он был — как сказали бы психологи — ситуативен. Он не хотел переть, как крутолобый Пырьев, которому даже природный темперамент уличного драчуна не помешал докатиться до «Кубанских казаков». Александров предпочитал присматриваться и выжидать. И, кстати уж: в фильмах этого апологета сталинизма, если смотреть их внимательно, практически не встретишь портретов Вождя и Учителя, тех портретов, которые уже и без надобности, так, на случай, пихали другие.

Тем, кто хотел бы понять сердцевину такого человека, как Александров, следовало бы мысленно проделать один из тех кинематографических фокусов с совмещением пленки, которые так любил сам режиссер, и представить золотоволосого уральского паренька, притопавшего в Москву с пачкой соли и раскатывающего на буферах московских трамваев — без денег, без хлеба, без чего бы то ни было, а затем, без перехода — вальяжного, увенчанного славой и почестями сибарита, неторопливо потягивавшего «Наполеон» из бокала чистейшего хрусталя на даче с гектаром грибного леса, под чистейшим — без облачка — небом родины, не единожды воздавшей ему должное орденами, премиями, самой жизнью.

В конце концов, он просто любил кино, снимал, свои фильмы, как умел и как позволяли обстоятельства, и отлично понимал, что за все надо платить. Где бы он был, если бы не Сталин, лукаво защищавший даже его посредственные фильмы. Он и последнюю по времени «…Эльбу» отбил у Жданова, углядевшего, что немцы в этой картине показаны с недостойной симпатией. Потом, как обычно, состоялся просмотр в ЦК. И, как обычно же, Хозяин сказал решающее слово: «Фильм снят с большим знанием дела».

И никто не вякнул.

Нет, не было у Григория Васильевича личного счета к Иосифу Виссарионовичу.

Разве только за «Чайковского»…

Он так хотел снять этот музыкальный фильм. И Любовь Петровна была бы фон Мекк.

В то время фильмы о композиторах соответствовали той рафинадно-парчевой эстетике, которая воплотилась в знаменитом памятнике Чайковскому у консерватории: идиотически отрешенный тип с поднятыми руками — улавливающий-де звуки мировой гармонии, которая тут же и обозначается в виде чугунных штук на ограде.

Не хочется зря злословить, но, думается, и у Григория Васильевича представлял бы Чайковского этакий нарядный сангвиник с пушистой бородкой — производное от Паганеля Черкасова.

У Сталина, однако, были другие планы. Работа предстояла изрядная. Жанр кинобиографии должен был охватить практически всех классиков русского искусства — от Ломоносова до Горького: в своем гуманитарном хозяйстве Иосиф Виссарионович не терпел беспорядка, намереваясь всех и вся рассортировать в соответствии с собственными представлениями о заслугах и вкладе каждого.

Однажды в монтажную комнату позвонил Жданов.

«Мы тут в ЦК говорили о создании серии фильмов о наших великих композиторах. Слышали, что вы хотите сделать фильм о Чайковском. Но товарищ Сталин считает, что нужно начинать сначала. Ведь основоположником русской классической музыки был Глинка. Хорошо бы вам сделать фильм о Глинке. Мы видали вашего Глинку в „Весне“. Он нам понравился. (В картине „Весна“ кинорежиссер, которого играл Николай Константинович Черкасов, показывает профессору Никитиной киностудию. В павильонах идут различные съемки. Среди прочего они видят эпизод, в котором участвует композитор Глинка.)

Я попытался возразить, напомнив о том, что недавно режиссер Л. Арнштам снял хороший фильм о Глинке, но Андрей Александрович коротко сказал: „Не стоит возражать. Это решенный вопрос“».

Мнения Сталина не обсуждались (цит. по книге Г. В. Александрова «Эпоха кино»).

Какие уж там обсуждения. Александрову даже не удалось отбить утвержденного министерством сценариста картины — Леонида Леонова, попытавшегося внести в материал хоть какой-то драматизм.

Заявку Леонова не приняли, самому писателю указали на дверь.

На освободившееся место претендовали несколько человек, но всех опередил оборотистый Петр Павленко — классический деятель Союза писателей, подключивший к работе свою жену — Треневу.

Вместе с режиссером они очень быстро развесили ту клюкву, которую от них, собственно, и требовали.

Рассказывали, что Орлова была до такой степени возмущена сценарием, что впервые — за долгие годы совместной работы с Гришей — отказалась от роли. Впрочем, ролью это назвать было трудно.

У нее уже был опыт «деликатного присутствия» на экране.

В 1950-м она снялась в очередном биографическо-компиляторском выпуске, задуманном товарищем Сталиным; фильм назывался «Мусоргский», снимал его Г. Рошаль по сценарию, написанному им совместно С А. Абрамовой. Музыкальную редакцию классических партитур осуществил Д. Кабалевский (он же написал и оригинальную музыку).

Изменив своему принципу сниматься только у ОДНОГО режиссера, Орлова поддалась на уговоры Рошаля сыграть очень небольшую роль певицы Платоновой — вдохновительницы «Могучей кучки» (состоявшей из загримированных под различных музыкальных деятелей Н. Черкасова, Б. Фрейндлиха, А. Попова, А. Борисова и других). Но в «Мусоргском» она пела, была необычайно хороша в соболях и вуалях, а тут, в «Глинке», любимейший человек поручал ей роль сестры композитора Людмилы Петровны — существа сердечного, мягкого, немногословного. Любой уважающий себя актер насторожился бы при перечислении подобного набора качеств.

— Это не роль, а какая-то бездейственная и дурацкая функция, — заявила Орлова.

Состоялось довольно бурное объяснение.

Свойство актерской природы таково, что никакие комплименты не кажутся преувеличением. Тем более если они исходят от человека, с которым прожил большую и лучшую часть жизни.

«Я, конечно же, согласилась, — вспоминала Орлова несколько лет спустя. — И была в этом фильме и любящей, и доброй, и понимающей все, что происходило с моим великим братом, роль которого чудесно исполнял Борис Александрович Смирнов (позднее — исполнитель роли Ленина в „Кремлевских курантах“ во МХАТе, сосед Орловой и Александрова по дому на Немировича-Данченко. — *Д. Щ.*). Потом говорили и писали, что у

меня все это чудесно получилось. И я была счастлива, конечно, хотя в — душе до сих пор отношусь к этим оценкам скептически и в их искренность не очень-то верю».

Консультировал фильм бывший царский генерал Игнатьев — знаток одежды и этикета той эпохи. Помогала и М. Ф. Андреева, превосходно разбиравшаяся в женских нарядах середины XIX века.

В мемуарах Александрова есть довольно любопытный эпизод, связанный со знакомством в Одессе (где снимались итальянские сцены фильма) с хирургом-глазником В. П. Филатовым — прекрасным рассказчиком. «Как-то, когда Филатов только начинал свою деятельность, его пригласили к больному на квартиру. В одной из комнат он заметил мальчишку, сидящего за шахматной доской. Поскольку Филатов сам увлекался шахматной игрой, то он посмотрел на доску и увидел сложную ситуацию. Он спросил мальчика:

— Что ты будешь делать?

— Не знаю… Я думаю.

Возвращаясь минут через 40–50 обратно, он зашел в комнату, где сидел мальчик. Ход, который сделал юный шахматист, потряс Филатова. Фамилия этого мальчика Алехин…» (цит. по книге Г. В. Александрова «Эпоха кино»).

…Этот едва заметный лужинский (алехинский) след не имел, однако, никакого отношения к качеству сценария. Павленко с Треневой наворотили довольно сложные и трудоемкие эпизоды, в частности перемещение церкви, мешавшей строительству новой дороги. За действом сочувственно-взволнованно наблюдал Глинка. Во время перемещения был совершен крестный ход. Эпизод этот снимался неподалеку от Истры в деревне Иваново. Александров вспоминал: «Естественно, что верующие — старики и старушки — возмущались изображением такого пышного религиозного обряда. Однажды в выходной день наш съемочный коллектив и массовка — всего народу было человек триста — устроили субботник. Собрали с поля скошенный клевер, наметав высоченный стог. А к концу дня разразилась необычайно мощная гроза, молния ударила в стог, и он сгорел. Был град, который побил поля и стекла в домах. Верующие решили, что Бог наказал нас за киномолебен. Нам перестали продавать молоко и яйца и презрительно относились к нам, затруднив тем самым наши последние съемочные дни.

Картина заканчивалась тем, что молодой Лев Толстой приносил Михаилу Ивановичу Глинке обгоревшие ноты „Славься“ (эта музыка звучала во время боев за Севастополь), а через окно Глинка видел войска, возвращавшиеся с войны, которые пели

песню на его мелодию…

Картину решили назвать „Славься“. Через некоторое время после выхода ее смотрели в ЦК партии. Мне было известно, что некоторые руководители высказывались о фильме отрицательно.

Прошло не более двух недель, как меня пригласили в Кремль, на просмотр „Славься“.

В просмотровом зале, уже знакомом мне, стояли большие неуклюжие кресла с высокими спинками, обтянутые белыми чехлами. Мест было не более двадцати.

Вскоре в зал вошел Сталин. Он подошел ко мне и, дружелюбно подав мне руку, сказал:

— Я очень рад вас видеть. Тут некоторые товарищи сомневаются кое в чем по вашей картине. Давайте посмотрим еще раз вместе. Разберемся.

Он сел в крайнее кресло первого ряда и показал мне соседнее место. Смотрел молча. Не было слышно никаких реплик и со стороны. Экран потух. В зале зажегся свет. Все продолжали молчать. Была долгая томительная пауза. Наконец Сталин повернулся ко мне и сказал:

— Когда Карл Маркс выпустил первый том „Капитала“, тоже не все поняли, что это значило для истории. Так что вы не одиноки, — с иронической улыбкой добавил он. — Вот у товарищей есть возражения. Скажите же их автору, — повернулся он к находившимся в просмотровом зале.

— Да нет их, — сказал А. А. Жданов, — после второго просмотра сами собой отпали возражения и замечания.

Так никаких замечаний и не было.

Сталин, подводя итог, сказал:

— Фильм можно выпускать.

По предложению Сталина картину решено было назвать „Композитор Глинка“, так как режиссер не дотянул до ранее заявленного в названии содержания» (цит. по той же книге Г. В. Александрова).

Объем александровских мемуаров, откуда взята эта цитата, — около двадцати (в последнем издании 1983 года) печатных листов. Девятнадцать относятся к периоду до 53-го года. Больше четверти века спокойно разместились буквально на двадцати страницах. Стариковское ворчание о вреде модернизма, пара тычков Феллини и Бергману — в духе правдинской передовицы, цитаты И самоцитаты. Дальше писать было не о чем. Дальше была старость, внуковский покой, размеренное преподавание во ВГИКе (из его мастерской вышли Л. Гайдай, В. Скуйбин, В. Озеров). Григорий Васильевич с удовольствием писал статьи, откликаясь на различные даты, с удовольствием

читал чужие сценарии, с удовольствием заседал в президиумах. Он вообще многое делал с удовольствием. Вот только снимать больше с удовольствием не получалось. Вряд ли он тогда сознавал, что мог существовать только внутри того времени, инерция которого так или иначе прекращалась после марта 53-го.

Он еще на многое надеялся, он еще пробовал писать сценарии, аккуратно складируя черновики в своем внуковском кабинете.

Он даже в партию вступил в 1954-м. Тогда многие вступали из тех, что задержались по недоразумению или из осторожности. С Раневской, как всегда, вышел казус. Она всю жизнь очень боялась, что ей предложат «сексотство», стукачество, и горевала, что не способна придумать убедительный повод для отказа. Кто-то посоветовал в случае, если предложение поступит, заявить, что она кричит во сне, — тогда, мол, ее, как профнепригодную, оставят в покое. Прошло много лет, когда к ней обратились из партбюро Театра им. Моссовета с предложением вступить в партию. «Ой, что вы, голубчик! — воскликнула Раневская. — Не могу, я же кричу во сне!» Был ли это затаенный рефлекс или лукавство, в любом случае с подобными глупостями к ней больше не лезли.

А профессору ВГИКа — работнику «идеологического фронта» следовало исправно платить взносы.

Впрочем, все было совсем не так мрачно, не так плоско-бездеятельно, как это может теперь показаться. Жизнь поворачивалась к нему и к Любочке теми сторонами, которые прежде скрывались за железным занавесом. Они много путешествовали после «Весны» и Венецианского фестиваля, представительствовали в международных жюри, познакомились в Париже с маленьким головастым Сартром, пообещавшим для нее пьесу, и с Марселем Карне, не обещавшим ничего, кроме Парижа. На одной из фотографий римский профиль Орловой запечатлен по соседству с рогатой и в целом довольно мирной химерой — где-то высоко над городом. На еще большей высоте нью-йоркского небоскреба она оборачивается к объективу на зов: «Чарли!..» — ее домашнее прозвище, данное Гришей.

С Чаплиным он познакомил ее после швейцарского фестиваля в Локкарно, где «…Глинка» удостоился поощрительной премии.

— После такой работы пять лет нужно набираться сил для нового фильма, — якобы сказал Чаплин об этой ленте.

На что получил улыбчиво-деловитый ответ от Александрова:

— Пять лет подряд у нас отдыхать не принято.

К слову, именно этот срок и отделил «…Глинку» от

следующего александровского фильма.

Проницательный Чаплин! Предусмотрительный Григорий Васильевич!

К Чаплину они каждый год ездили на день его рождения.

Когда внучатая племянница Маша подросла настолько, что уже могла сопровождать свою знаменитую родственницу на дальних внуковских прогулках, ее законное любопытство иногда брало верх над удобной немногословностью, за которую ее как раз и приглашали.

Был один такой сырой теплый летний день. Любочка недавно вернулась из Швейцарии — темный английский костюм, шляпка с высокой тульей и белой лентой, высокие каблуки, на которых она легко прыгала через внуковские лужи, односложно и нехотя отвечая на вопросы племянницы.

— Ну что, в самом деле, Чаплин, Чаплин… Какой раз хочу посмотреть, во что одета его жена, а она опять в своем беременном платье! Поездка прошла совершенно впустую.

Подобными комментариями обычно все и ограничивалось. Полноценный, развернутый актерский рассказ в лицах — если только она не являлась слушательницей, — казалось, вызвал бы у Орловой физические мучения.

На этих прогулках — большей частью все-таки одиноких — она собирала цветы, иногда останавливаясь, неторопливо сортируя, подвязывая стеблями букеты.

Есть, видимо, какое-то трезвое биологическое объяснение тому, отчего некогда цветущий внуковский овраг постепенно превращается в сырое крапивное место — малоинтересное и неуютное для прогулок — уже кое-где с гнойничками отбросов и свалок. Памяти старожилов, однако, свойственно синхронизировать запустение любимого места с неким апокалиптическим ветшанием и разором: раньше и дожди были теплее, и огурцы слаще, и в мае уже купались, и внуковский овраг действительно был лилово-голубым от незабудок и лесных колокольчиков. В начале июня на жидковатую грязцу в его низине опускались большие темные бабочки — с белой перевязью и несколько неожиданным желтовато-веселеньким исподом. Через пару недель слегка выцветших и как бы истончившихся тополевых ленточников хронологически сменяли близкие в видовом отношении переливницы — скромные родственницы тропических гигантш, тем не менее гордые своим семейным даром действительно переливаться на солнце. Вначале появлялись те, что покрупнее, — с шоколадным исподом, чуть позже, уже в июле — их уменьшенные и словно смазанные копии

с перламутровой внутренней стороной крыльев, нервные и быстрые.

Одна сторона оврага уже и в те времена была сумеречной и влажной, к ней примыкали заборы нескольких участков. А другая утоптанной тропинкой выводила через березняк (казавшийся всегда таким праздничным, образцово-показательным) к полю с поселком.

Однажды сопровождавшая Орлову в этих прогулках Кора (дочь геринговской Кармен) ловко прихватила возле одного из тамошних заборов нерасторопную курицу.

Было много крика, жалели в равной степени и глупую растерзанную птицу, и аристократическую овчарку — не понимавшую, чего от нее хотят и к чему эти переживания.

Размеренная прогулка (в которой не было никакой особой цели) завершалась неторопливым размещением цветов по вазам, стоявшим возле столбов открытой веранды. Это был особый обряд, не терпящий суеты и приблизительности. Юная родственница, слепо ткнувшая неотсортированный букет в первую попавшуюся вазу, была неожиданно сурово отчитана Любочкой: она не терпела неряшливости и, видимо (насколько я это чувствую), страдала той особой формой любви ко всевозможным безответным вещам, преданно служащим людям, которую сплошь и рядом принимают за равнодушие к последним.

В этом доме, из которого так не хотелось уезжать, жизнь вещей была не случайным нагромождением подробностей, а продуманным построением, схожим с жизнью самих хозяев.

Дом, в котором ничто не должно было напоминать хозяевам о кочковатостях жизни, возрасте, тайне текучего времени. И даже именитое исключение, шпыняемый Любочкой коврик, подаренный Пикассо, — причудливое изделие авангардного изыска — по своему развивал ключевую тему.

«Терплю эту гадость только из-за Гриши», — говорила она, брезгливо пиная попугаистого уродца носком туфельки.

Глава 13

Был один день в начале июня — после целой недели дождливого занудства, — необычайно яркий, без облачка, словно бесконечно размноженный на отворенные окна и двери, в которые он жизнерадостно ломился, когда, побежав на голоса, раздававшиеся где-то на втором этаже дома, девочка оказалась перед Гришиным кабинетом.

Там, в кубе сплошного солнца, с очень точно найденным ракурсом, чуть вполоборота, сидела на столе, покачивая ножкой, Любочка и смотрела на расположившегося в кресле мужа. И хотя, по выражению их лиц, было ясно, что племянница появилась не совсем вовремя, вся мизансцена точно загодя группировалась для будущего воспоминания (не имевшего никакого отношения к неловкости, испытанной в тот момент). Это было ощущение первой их встречи, а не двадцати, тридцати, сорока лет прожитой жизни.

«Я храню каждую Гришину записочку, — сказала она однажды, — даже такие: „Буду в шесть“ или „Заеду после восьми“. — И грозила пальцем в сторону кабинета: — А он, наверное, нет».

В этих записках они оставались на «вы» в самом буквальном смысле, даже если речь шла о каких-нибудь бытовых банальностях.

Ритуальная сторона жизни соблюдалась этой парой с сакральной неукоснительностью.

В особый весенний день они оставались вдвоем, отменяя все дела, вне зависимости от их важности. Был ли это день их знакомства, или что-то еще более личное…

Известно только, что даже если в этот день Гриши не было во Внуково (в Москве, в стране, в Восточном полушарии, преимущественно социалистической ориентации), Орлова замыкалась в гостиной, ожидая его звонка. На столике возле камина находились бокал красного вина и неизменный «Филипп Моррис» (не нынешний, уцененно-ларечный, а какой-то безнадежно исчезнувший, реликтовый) — аппетитная белая пачка с бронзовой колонной, и такой же идеальной белизны с темно-коричневым фильтром сигареты. Норма потребления в лучшие годы не превышала пачки в неделю.

Эти одинокие ожидания, по-своему отзывавшиеся временами древнего рода Орловых, — с враждебным расстоянием, поэтично разделявшим влюбленных, — были, в общем, не так уж часты. Планы выстраивались таким образом, чтобы в этот день быть

вместе.

Тогда все двери дома наглухо закрывались, телефон отключался и происходило то, чему в старых романах и повестях обычно предшествовала фраза: «Прислугу отпускали домой». (Ее бы, к слову, и отпускали, если б она была допущена во внуковский заповедник.)

На все эти невероятные в нынешнем повседневье пируэты, конечно, можно смотреть с какой угодно точки зрения, в том числе и с юмористической, но меня — в мутно-коммунальном свете всеобщего упрощения нравов — что-то не тянет ерничать. Тем более что фактура этих двух судеб предоставляет для этого другие, менее уязвимые эпизоды.

Невероятная занятость Александрова — действительная и по инерции перешедшая позднее скорее в разряд приятной легенды — требовала соответствующей поддержки и обработки. Семьям, в которых муж в лучшем случае низведен до положения трудолюбивого шофера при многочисленных родственниках требовательной жены, вероятно, трудно будет уловить, про что идет речь.

А Гриша был гений, и в этом незыблемом, как Кремлевская стена, и необсуждаемом, как постановления съездов, статусе, преподносимом родственникам, являлся беззащитно открытым хитросплетениям быта — каким бы отлаженным он ни был. Легенда тщательно поддерживалось самой Орловой, — в сущности она была ее единственным автором. Считалось, что Гриша ничего не умеет и не может. А главное — ничего и не должен уметь и мочь, кроме как снимать свои гениальные фильмы и любить ее, Любочку. Ее внучатая племянница рассказывала о подлинной драме (хронологически относящейся к более позднему периоду), участницей которой она стала.

Орлова уезжала на концерты. Случилось так, что Ираиды Алексеевны не было в доме (может быть, уже и на этом свете). Вошедшая племянница застала удивительную картину. За столом, посреди рассыпанной гречки сидит рыдающая Любочка (редчайшее, почти реликтовое зрелище), рядом живописное, но малоубедительное нагромождение каких-то кастрюль, некоторые из них наполнены водой, другие составлены порожней горкой; зажженная плита, на которой, однако, ничего не варится, — и где-то там, наверху, в своем рабочем кабинете — неизменно улыбчивый, невозмутимый Гриша, который — в том и трагедия — остается один, и за ним — это же невозможно представить! — некому поухаживать: разбудить утром и приготовить завтрак.

Племянница была вызвана как раз для выполнения этих задач. Проведенный инструктаж отличался подробностью,

способной повредить даже самую крепкую нервную систему. В очень беглом переложении он сводился к тому, что: разбудить патриарха советской кинематографии следовало в 8. 45, и ни минутой позже. Ровно через двадцать минут в гостиную должны быть поданы кофе и яичница с помидорами, причем особым образом регламентировалось количество помидорных ломтиков и некоторых сопутствующих добавок; само собой разумеется, что изделие должно жариться строго определенное время, тут, вероятно, счет пошел уже на секунды. Интервалы между снятием блюда с плиты, подачей на стол и началом употребления оторвавшимся от важных дел мастером тщательно прописывались на особом листке, равно как и хронометраж ужина (к обеду вызывалось какое-то дополнительное лицо, более искушенное в кулинарно-хозяйственных вопросах).

Орлова уехала в самом мрачном и растерянном состоянии.

Весь вечер племянница тревожно репетировала утренние приготовления — заводила и звенела элегантным немецким будильником, сверялась с записями и в конце концов в изнеможении уснула на диване в гостиной.

Майское утро, тишком проникшее в дом, разбудило ее ласковым голосом режиссера:

— Машенька, вставайте! Завтрак уже готов.

На часах было четверть одиннадцатого.

Никто никуда не торопился.

Яичница с нерегламентированным количеством помидорных кружочков, кофе и обжаренный в тостере хлеб (я забыл про эту деталь) аппетитно дожидались на столе.

Ужас недавнего пробуждения постепенно рассеивался.

— Только не рассказывайте Любочке! — умоляла за завтраком племянница, и, судя по тому, что никакой реакции потом не последовало, данное обещание было выполнено.

Умение быть таким, каким его преподносила Любочка, давно стало второй натурой этого сверхгибкого человека, ходившего по цирковым (и иным) проволокам своей жизни. Попробовал бы кто-нибудь из близких вслух усомниться в бытовой недееспособности Григория Васильевича или в его предельной загруженности всевозможными первостатейными делами! Он получил бы от нее такую отповедь, после которой вряд ли бы еще раз появился в этом доме. Гриша был неприкосновенен и свят как небожитель. Достоверность его рассказов — о летающих мексиканских собаках или о дружбе со знаменитостями — не подвергалась сомнению. Неторопливое вынашивание очередного сценарного шедевра (в срочном порядке замещаемого пьесой братьев Тур) обставлялось со всевозможной бережностью. Безукоризненный Казарновский

увозил его на очередное совещание по «идеологическим вопросам в области кинематографии» и возвращался, чтобы успеть отвезти на вокзал Любовь Петровну, спешившую на очередные концерты. Там она — уже пятидесятилетняя — залезала при полном скоплении стадионного люда на невиданных размеров бутафорскую пушку, чтобы, пропев про небеса и чудеса, в спешном порядке перенестись в соседний город и проделать тот же трюк в сопровождении красивого мулата Паттерсона, за годы службы во флоте выросшего в поэта-мариниста.

Каждый делал свое дело в меру отпущенных сил, и никому не было позволено не то что укорять неторопливого Гришу за эти ее цирковые перемещения, но даже самым осторожным образом выражать сомнения в их целесообразности. (А целесообразны они были хотя бы потому, что приходилось платить сразу три зарплаты: кухарке, шоферу и сторожу.)

Их было двое в жизни Орловой — абсолютно неприкасаемых, ни в чем не похожих, находившихся на разных полюсах жизни и даже, как иногда казалось, в различных измерениях.

— Нонночка, королева моя! — слышался ее возглас, обращенный к сестре, появлявшейся — с розами или огромным блюдом с клубникой — на тропинке, ведущей к дому.

Нонночка! Тонкий «раевский» профиль и через пятьдесят лет сохранивший чистоту линии.

Кто она была? Ни народная артистка, ни режиссер, ни известный театральный педагог — вроде бы никто, — только сестра Орловой, только бабушка для любимой внучки (тот, в чьей жизни была своя — настоящая БАБУШКА, знает, какой сокровенной изнанкой готова вывернуться душа при одном лишь упоминании этого слова).

Она была начисто лишена печати так называемой «работающей женщины» (след, которой несла в своем облике даже отнюдь не загнанная Любочка). Она смогла прожить врозь с этой жизнью, как-то помимо ее, при этом нисколько не потеряв жизнелюбия и природной веселости. Вспоминали ее все, кто когда-либо бывал в двух этих домах — Орловой и ее сестры; Нонна Петровна и Внуково были понятия синонимичные. Она жила там с момента основании поселка (с какого-то времени безвыездно), на параллельной с домом сестры улице, в небольшом — по внуковским меркам — доме, поначалу летнем; позже в доме появилась огромная, во всю стену, печь, способная обогревать второй этаж.

Там, на втором этаже, точно некий таинственный персонаж за закрытой дверь, обитал ее муж, с которым Нонна Петровна, логически разрешая тему отстранения, последние годы уже

просто не разговаривала.

«Зачем же ты с ним живешь?» — набрав побольше воздуха, спрашивала внучка, и Нонна Петровна, не говоря ни слова, начинала плакать.

Когда-то неизрасходованный темперамент молодого Сергея Веселова едва не стоил ему жизни — рассказывали, что он чуть ли не стрелялся из-за прелестной юной жены, одолеваемой ненавистными ему поклонниками. Была ли это прекрасно разыгранная инсценировка, или же он на самом деле родился в кольчуге, в любом случае эти выстрелы (действительные или выдуманные) глухим эхом отозвались в жизни обоих. Тайна этого странного союза вернее всего объясняется несколько пасмурной — с роковым налетом — красотой Сергея и роковым же свойством Нонны Петровны умирать от красивых человеческих лиц. «Скорее всего это-то и сгубило мою бабку-эстетку», — говорила Нонна Юрьевна, она же, не раз уже появлявшаяся на этих страницах как «Маша» (и чтобы внести ясность в вероятно начавшую раздражать чехарду с постоянным употреблением одного и того же имени, еще раз напомним: 1. Любовь Петровна Орлова, 2. Нонна Петровна — ее сестра, 3. Нонна Сергеевна — дочь сестры и Сергея Веселова, 4. Нонна Юрьевна, она же «Маша» — внучатая племянница Орловой, дочь Нонны Сергеевны).

Вероятно, этого невеселого человека раздражал и пугал тот круг людей, близких Орловой, что по большей части вращался возле ее сестры, — все эти хохмящие, непонятные ему острословы — неважно, женского или мужского пола. Он сторонился их по памяти прошлого, не находя там своего места.

Орлова старалась с ним не встречаться, да в особых стараниях и не было нужды, — в воспоминаниях близких он так и остался «человеком наверху» — некто за запертой дверью, запертой столь же глухо, как и его душа, так и не спустившаяся на веранду, где шла оживленная ироничная пикировка между загадочными для него персонажами этой книжки.

Чаще всего эта мнимая пикировка оказывалась разыгранным в лицах рассказом Раневской, который при посильной поддержке участников прерывался залпами хохота и, наконец, финальным грохотом, сотрясавшим участок, грохотом такой силы и заразительности, что хотелось немедленно в него войти, принять в нем участие, но на появившуюся на веранде девочку уже махали руками с искаженными и заплаканными лицами: «Машенька, иди в сад! Тут нельзя!.. В сад, скорее!»

Вечером спрашивали:

— Что происходило?

— Фаина Георгиевна рассказывала о гастролях во Львове.

— И что же?

— Ну, у нее, как всегда, во время гастролей приключилась бессонница, и она вышла на балкон. И вдруг в ужасе видит: над городом светится огромное неоновое непристойное слово. Знаете, существительное действия на букву «Е». Заснуть уже не смогла и только на рассвете разглядела потухшую «М» на вывеске, разумеется, по-украински: «Мебля».

Повторные залпы, повторные пересказы.

— А где Фаина Георгиевна?

— Ушла. У нее отчего-то испортилось настроение.

На следующее утро Раневская трудолюбиво расчищала дорожку, ведущую к дому Нонны Петровны.

— Это будет дорожка имени меня, — оповещала она округу.

Раневская жила в то лето на даче Прутов, там, где сейчас возвышается замок Боровика. А когда-то в орешнике и елках прятался небольшой домик сценариста и сочинителя всевозможных историй из собственной (то есть его) жизни Иосифа Прута, удивительно их излагавшего и всегда появлявшегося с гробовым видом человека, ни к чему всерьез не относящегося. Из прутовского орешника доносился постоянный нежнейший свист Раневской — Чайковский, Рахманинов, Барди, густо-медовый к вечеру июльский воздух переливался сложнейшими увертюрами, ариями: звучавшая в ее душе музыка отчасти была следствием знакомства с маршалом Толбухиным, в котором ока находила черты, не свойственные военным вообще и маршалам в частности. (Через два года Толбухин умер и свист оборвался.)

Их совместный тематически рефрен с Павлой Леонтьевной Вульф выражался часто повторяемой фразой: «Хочу в девятнадцатый век». Припадая в поисках классики к запрещенному во время войны радиоприемнику, Павла Леонтьевна призывно-драматически выкликала: «Фаина, Глюк!» — и Раневская, чем бы ни были заняты ее мысли, бежала на зов.

В их последнее совместное лето они снимали комнату с верандой у Евы Яковлевны Милютиной.

Во время одной из в общем-то нечастых прогулок Орловой с Раневской они увидели мирно бредущую в их сторону корову. Почему-то эта ничем не примечательная буренка повергла Фаину Георгиевну в неописуемый ужас. Не обращая внимания на расположившихся возле забора наблюдателей, бедная Раневская — верная защитница всех животных — упала на четвереньки и стремительно поползла в кусты. Несколько шокированная Орлова (впрочем, как и буренка) царственно прошествовала мимо, с коровами, как мы знаем, ее соединяла длинная тематическая

линия.

Может показаться удивительным, что при абсолютной разности темпераментов и дарований две эти личности, — объединенные, быть может, сознанием своей отдельности, — почти до последнего времени держались друг друга. Удивление может смениться недоверием, если сказать, что Орлова была едва ли не единственной (помимо обожаемой мамы-Лили — Павлы Леонтьевны Вульф), кто находил способы укрощать «Фуфу».

Идеально ровная, постоянно рабочая температура отношения Орловой ко всевозможному обслуживавшему персоналу никогда не подпрыгивала до лихорадочных высот, свойственных Фаине Георгиевне.

Раневская подолгу и со вкусом враждовала с администрацией, вела затяжные войны на чужой территории — войны, надо сказать, не слишком спланированные и совсем не прибыльные для той сверхдержавы, которую она представляла в единственном числе. Одну из таких кампаний она проводила на стратегически важном для нее моссоветовском направлении во время гастролей театра. Кампания была летняя. Изнуренная неустройствами быта и духотой, Раневская вдруг заявила, что не выйдет на сцену, пока «это ничтожество» — очередной враг-распорядитель — собственноручно не поставит ей клизму. Даже учитывая изобретательность Фаины Георгиевны — это было внове, это было сильно. До спектакля оставалась пара часов. Бледный от ужаса администратор заявил, что скорее удавится, чем совершит подобное действие. Отправившаяся на переговоры дирекция через несколько минут вышла из номера с тусклыми лицами.

Положение становилось аховым. Вот тогда-то и послали за Орловой.

Вошедшая нашла Раневскую в состоянии крайней несговорчивости. Состоялся обмен мнениями. Стороны пришли к обоюдному согласию, что администрация — первейший враг артиста. Ни о каком спектакле, однако, речи быть не могло, Фаина Георгиевна продолжала настаивать на своих клистирных условиях.

— Фуфочка, ну хотите, я сама вам ее поставлю? — деловито предложила Орлова.

Эстетическое чувство Раневской, видимо, до такой степени возмутилось самой возможностью участия Любочки в подобной сцене, что ультиматум был незамедлительно снят. А Орлова спокойно, никому ничего не объясняя, отправилась к себе в номер.

Возможно, эта ровная невозмутимость, неизменное расстояние вытянутой руки и направляло близких Орловой к дому ее сестры — туда, где клубничные и цветочные натюрморты мирно уживались с едкой атмосферой папиросно-преферансового азарта.

А в доме Орловой царил тот размеренный, импортного образца покой, который удивленные соотечественники спустя двадцать — тридцать лет встретят в буржуазных жилищах Запада.

Приезжала Галина Николаевна Шаховская — балетмейстер всех александровских фильмов, давняя знакомая Орловой еще по временам театра Немировича-Данченко, где она была ее педагогом, — одна из тех немногих, кого наряду с семьей Вульф и Раневской можно отнести к числу наиболее близких. Ярчайшая, необыкновенно энергичная женщина с темпераментной речью, — ее, как рассказывала Нонна Голикова, и девяностолетней можно было встретить в восьмидесятых на улице Пушкина летом, в чудовищную жару, бодро рассказывавшую о недавней поездке в Днепропетровск, где она только что поставила «потрясающий спектакль с потрясающей труппой».

Появлялся почти всегда улыбавшийся, ласковый Лебедев-Кумач. Реже — Утесов.

Отношение Орловой к Сергею Образцову было окрашено воспоминаниями детства, когда их, совсем еще маленьких, познакомили. «Противный мальчишка», — несколько раз говорила она, когда заходила речь о возможности званого ужина с его участием. Таскал ли Сергей Владимирович Любочку за косицы, противно стискивал запястья или говорил какой-нибудь двусмысленный детский вздор? Никто уже не узнает, но фраза эта время от времени повторялась.

Сиамец Тики (которого я застал почтенным, малоподвижным патриархом), а также альбомы Ива Монтана пришли в семью моей бабушки одним путем — от Образцова, который жил на другой внуковской улице, популяризируя в Союзе сиамских котов и Монтана. Есть известная, попавшая на обложки многих буклетов, фотография Раневской с этим котом, а на обороте надпись: «Я его страстно любила, называла Кон-Тики, он недавно умер». («Кон-Тики» — в честь плота Тура Хейердала. — *Д. Щ.*).

С семьей Алексея Суркова у Орловой и Александрова постепенно сложились почти дружеские отношения. Для них он был прежде всего обаятельным внуковским соседом, неутомимым рассказчиком. Прекрасно развитое у Александрова чувство самосохранения, скорее всего, и послужило толчком к этому знакомству, затем их общение сменилось просто удобным

обиходом дачного приятельства: кому-то что-то надо было подвезти из Москвы: «…Пожалуйста, я как раз завтра поеду, Григорий Васильевич…», «…Буду очень признателен, заходите, мы всегда рады вас видеть».

Что до его, сурковского, обаяния — судить не берусь, говоря о нем с чужих слов (в НКВД тоже попадались обаятельные костоломы), а вот его вдову — Софью Антоновну помню отлично. Это был комок безотчетного ужаса, сохраненный во времени. В августе 91-го мы около месяца прожили у нее на даче, и мне пришлось видеть ее в разных проявлениях. Помню этот небольшой, но очень ладный домик, верхним этажом которого мы пользовались совершенно бесплатно — вдова боялась оставаться одна и была рада любым постояльцам. Гектар сплошного леса, не «орловского» — светлого, а темно-глухого, с завалами, обступал его (и еще один, добавочный, принадлежавший уже другим хозяевам), действительно создавая ощущение полной отъединенности за глухим высоким забором. Иногда нам приходилось перелезать через него ночью, так как боявшаяся воров (а пуще — неких гипотетических душегубов, способных на нее покуситься) хозяйка запирала ворота, а мы не успевали вернуться к условленному часу. Она боялась всего: ночного ветра, телефонных звонков, возможных наследников. А больше всего — прошлого и вопросов о прошлом. Обладая сверхчувствительным слухом, она делалась совершенно глухой, стоило вам не то что задать вопрос, а лишь начать выводить ее на темы, связанные с дохрущевскими временами. Она моментально уходила в себя или отвечала нарочито невпопад, поднималась с места, проходя даже не мимо — а сквозь вас, точно собеседник превращался для нее в дымчатую условность, коварное, но привычное привидение, злокозненный норов которого она давно научилась укрощать.

Не то что б она совсем ничего не рассказывала, но рассказы эти крутились в основном вокруг каких-то кремлевских журфиксов, на которые она имела честь быть приглашенной. По-моему, только однажды она выдала мрачноватую историю о тайном распределителе, где за бесценок скупались вещи репрессированных.

Ее страх был той постоянной величиной, на которую не действовали фразы типа: «Так ведь и без того все давно напечатано». Любое неосторожное словцо или упоминание могло — как она, видимо, представляла — вызвать бесов прошлого, в каком бы обличье они ни виделись этой вполне симпатичной старушке.

Вечером 18 августа в глухой стороне участка, выходившего на внуковский овраг, со страшным треском рухнула огромная

береза, и «Сурчиха» сказала, что это не к добру. Она по-своему оказалась права, разбудив нас утром: «Молодые, вставайте! Горбачева скинули!» — и до сих пор трудно понять, чего было больше в этом крике: азартного испуга, радости, что скинули Горбачева, или просто, что наконец-то появились стоящие известия.

У нее был чудесный пес с замшевыми ушами — Кузька, заставивший себя поверить, что я его прежний хозяин — некий редко появляющийся внук Софьи Антоновны.

Однажды я слышал, как она жаловалась кому-то на одиночество и тоску своей жизни, пока не понял — по неотзывчивому молчанию и произносимому ею имени, — что разговор идет с мужем, и преувеличенно громко затопал вниз по ступеням.

Я еще потому так долго говорю об этой одинокой старухе, что она едва ли не единственная, кого я застал в живых из того, из внуковского окружения Орловой. Никого уже не осталось — никого из тех, кто своим персональным зеркальцем мог бы отразить Любовь Петровну — ведь ее только и можно различить, угадать, увидеть отраженным светом через ее близких, как тот мираж, фотография которого (быть может подделка) осталась, а сам он бесследно исчез.

Ее старшая сестра, Нонна Петровна, в этом смысле обладала особенной достоверностью.

Любые, самые красочные миражи затмевались отборной клубникой, которая сама собой, без особых усилий располагалась у нее на блюдах пурпурными натюрмортами. Повод, чтобы преподнести свое ягодное произведение, находился всегда: «… Машенька, отнеси Еве Яковлевне (Милютиной), сегодня дождь, пусть порадуется».

Для Софьи Ефимовны Прут готовилось не менее красочное блюдо в ярчайший из дней июля.

Для того, чтобы накрыть праздничный стол, достаточно было выглянувшего солнца, первой проталины возле дома, прекращения насморка или самой пустяковой ссоры.

Что-то одно задумывала судьба, создавая этих сестер, но, вовремя сообразив, что не выйдет, решила усилить различие.

Диетически нудный стол Любочкиного дома восполнялся пиршествами Нонны Петровны, ее затяжными, красочными пасхами, с их бесконечными послесловиями, заранее выращенным на особом блюде изумрудным овсом, в котором лежали голубые, бордовые, желтые, фиолетовые и расписные яйца.

Культ еды праздничного стола не мешал Нонне Петровне

сохранять идеальную стройность фигуры. «Если бы Любочка не мучила себя этими дурацкими диетами, у нее было бы то же самое», — говорила она.

У нее был особый дар: дарить. Она погибала от красивых лиц. Увидев однажды в автобусе совершенно незнакомую КРАСИВУЮ женщину, она, не задумываясь, подошла к ней с букетом внуковских роз и с улыбкой сказала, что та столь прекрасна, что просто не имеет права быть без цветов. И вся прелесть заключалась в абсолютной неповторимости и непосредственности мизансцены, способности отдать так, чтобы это выглядело так же естественно, как сами цветы, преподносимые незнакомому человеку.

Видимо, это было родовым талантом.

Самые счастливые минуты в жизни внучатой племянницы — это разбор «отходов».

«Ну что, займемся разбором отходов?» — спрашивала Любочка, и сердце взмывало вверх, и жизнь наполнялась смыслом в предчувствии парижских кофточек, шарфиков и жакеток — назло господствующим тогда в Москве шароварам с начесом.

Из всех шкафов, тумбочек, чемоданов вываливался на пол баснословный Любочкин гардероб, и вся эта немыслимая гора подвергалась тщательному разбору — примеривалась и обсуждалась каждая вещь в отдельности — это тебе, это тоже тебе, а это, пожалуй, еще мое. Попутно обнаруживались старые, еще двадцатых годов туалеты, сшитые самой Любочкой: шляпки, узкие юбки, выкроенные по неизменной патронке. Выдвигались предположения и гипотезы, сыпались волнующие сопоставления, проходил час, другой, третий… Подходило к концу четвертое десятилетие, и мода, описав полный круг, словно разбогатевшая опытная содержанка, наученная осмотрительности, вступала в пятое — с заимствованиями, как всегда — спиралеобразно.

Разбирать отходы было интереснее, чем их носить.

Примеривать самой и видеть, как это делает Любочка, слушать эти истории, где, как и что было куплено, следовать за ней по маршруту: Женева — Милан — Рим — Париж — Лондон — Нью-Йорк, заходить только в самые дорогие магазины, выслушивать комплименты — и выбирать, выбирать, неторопливо и вдумчиво.

Аромат ее даров оказался более стойким, чем сами эти истории. «Шануар» великолепен на натуральном материале — шелковом платье, оренбургском платке или норковой шубке, а истории превращаются в череду милых банальностей. Ничего не поделаешь — и мне остается только сожалеть, что не могу, хотя бы на время, превратиться в женщину, чтобы «изнутри» написать

эту часть главы.

Ее подарки Нонне Петровне… Настольная лампа, желто-оранжевый сервиз в полоску, привезенный из Англии и в предвкушении реакции сестры заранее расположенный Орловой на веранде. Нонна Петровна появилась и сразу же бросилась к Любочке — подарок она заметила только минут через десять, когда стали рассаживаться пить чай, и было очень интересно следить за постепенным нарастанием удивления младшей сестры (когда же увидит?!) и обмиранием от восторга (когда наконец увидела) старшей.

Была еще невероятная, также доставленная откуда-то из-за границы клетка для цыплят, с ванночками и всевозможными штучками для корма, — памятник неосуществленной практичности и бережливости. Это было тем, что роднило Нонну Петровну с Раневской, которая в эвакуации в Ташкенте услышала где-то, что для выращивания бройлерных индеек, мясо которых она очень любила, их помещают в сетки, подвешивают в темном помещении и кормят орехами. Она так и сделала, купив на последние деньги двух индюшек и подвесив их указанным способом. А вскоре выяснилось, что несчастные птицы настолько похудели, что их пришлось в срочном порядке утилизировать.

У Нонны Петровны была своя история несостоявшегося преуспевания.

Вместе с клеткой Любочка подарила сестре двадцать цыплят. Идея хозяйственной прибыли носилась в воздухе до тех пор, пока для них неутомимо и бесперебойно резали и крошили крутые яйца. А через какое-то время двадцать желтых комочков обратились в двадцать же (!) петухов — невероятно горластых и жилистых, носившихся по всему участку под личными именами, данными им хозяйкой. Ни о какой утилизации, естественно, не было и речи.

Нонна Петровна садилась на крыльцо и обращалась к внучке:

— Ты даже не представляешь, Машенька, как Петя поет! Спой, Петенька!

Одержимый болезненной гордостью Петенька, клювасто вышагивал перед крыльцом и явно не торопился предъявить свой вокальный дар.

— Спой, дружочек, спой, мой хорошенький! — ласково настаивала Нонна Петровна.

Вдоволь наломавшись, петух застывал, поджимал шпористую ногу и довольно мерзко и продолжительно орал на всю округу.

— Ну, ты видишь, это же Шаляпин, настоящий Шаляпин! — говорила хозяйка.

— А теперь споет Вася. Васенька, голубчик…

Начиналось увещевание очередного солиста.

Спесивец кукарекал не менее мерзко и гордо отходил в сторону.

— Маша! Это Собинов! Сущий Собинов! — восклицала Нонна Петровна.

Затем наступал черед Феди, Паши, Саши, Гриши…

Этот Большой театр довольно долго существовал таким сибаритским, богемным образом, пока некий куриный мор не обратил его в череду аккуратных холмиков за домом — местного значения Новодевичье.

Еще более мощная хозяйственная идея воплотилась в приобретении поросенка.

Нонну Петровну уверяли: это как раз то, что ей нужно, — мало хлопот, много мяса.

Поросенок старательно откармливался.

Через год в комнате Нонны Петровны (где имели право бывать только внучка и Кэтти — капризная и вздорная, как почти все эрдельки, собака), по-собачьи же скребя копытистой лапой, лежало под столом громоздкое и жилистое существо, которое язык не поворачивался назвать боровом.

Звали его Мишкой. Набегавшись по внуковским лужам, он однажды простудился и слег. До той поры в мире не существовало свиньи, окруженной столь деятельной заботой. Лечили его энергично и разнообразно. Нонна Петровна долго потом боялась разглашать тот факт, что на Мишку ушли изрядные дозы дефицитнейшего тогда сульфадимезина, привезенного Любочкой из-за границы.

А вошедший в комнату в один из кризисных мишкиных дней был бы сражен зрелищем — облепленной горчишниками хрюшки, так сказать свинины в горчице, причем в живом виде.

Надо сказать, что все эти могучие идеи развивались вынужденно. Нонна Петровна практически никогда не работала, зависеть от «человека за запертой дверью» было мучительно — все последние годы она жила за счет помощи сестры и выращенных своими руками цветов и клубники. Сбывать эту благоухающую продукцию ей помогали бесчисленные домработницы, которых она находила (и, в сущности, спасала) в соседней деревне.

Закон, который закреплял беспаспортных колхозников на своем месте, допускал исключение для тех, кто устраивался на стройработы или в домработницы. В дом Нонны Петровны эти девицы с какого-то времени поступали самотеком: в деревне уже знали, что на дачах «артистов» есть женщина, которая всегда примет. Девицы (почти все они были семнадцатилетние)

поступали, работали и через полгода получали прописку и паспорт. А Нонна Петровна — очередную проблему: новую домработницу.

Надя была, пожалуй, самой яркой из всех. Очень хорошенькая, солнечная, с живыми глазами — она с достоинством несла недуг, в сочетании с которым невозможно употребить глагол «страдала». Никакого страдания и в помине не было у этой веселенькой клептоманки, делавшей свое дело четко, быстро, нисколько не задумываясь о последствиях.

В то послевоенное время в поселке буйствовала банда Пашки-рыжего. Из всех домов тогда он не ограбил только два: Орловой и ее сестры. Надя была гарантией семейной неприкосновенности, так как состояла у Пашки в любовницах. Правда, она с лихвой за него добирала, не останавливаясь ни перед чем. Могла, например, стащить платье хозяйки и, при ней же в нем ходить по дому.

Нонна Петровна старательно выбирала выражения:

— Надя, ну зачем же опять без спросу, я бы и так дала, если бы ты попросила.

Но Надька предпочитала ни о чем не просить. Эта ее безудержная страсть нисколько не уменьшала привязанности Нонны Петровны, которая даже среди домработниц выбирала личность.

А то, что Надька была личностью, — несомненно. Что-то она все-таки учудила такое, что не могло быть прощено. Увольнению сопутствовали валокордин, компрессы на голове и рыдания с обеих сторон.

В Москве она совсем недурно устроилась в какую-то генеральскую семью и незамедлительно сперла у военачальника его парадный мундир со всеми орденами и звездами. Генерал не был Нонной Петровной и без лишних слов определил Надьку в тюрьму.

Прошло время, и она вновь появилась в доме своей прежней хозяйки со своим лагерным мужем — худющим и молчаливым и с каким-то вытаращенным ребенком (даже имя осталось в памяти. — Лариса), с которым, видите ли, совершенно некому посидеть, пока Надежда со своим молчуном нанимаются на работу.

И Нонна Петровна осталась сидеть с этой Ларисой, терпя ревнивые укоры собственной внучки: «До каких же пор, бабушка?!»

Бабушка сидела до тех пор, пока семейство не наладило свою трудовую жизнь.

Осела Надька где-то в Малоярославце. Года два или три

назад она приезжала к Нонне Сергеевне — дочери своей незабвенной хозяйки, привезла в подарок две трехлитровые банки: соленых огурцов и самогона.

А была еще Лена — виртуозная рассказчица, превращавшая поход в магазин в законченную новеллу с упругим, пружинистым сюжетом. Была она, говорят, очень хороша какой-то удобной, простой красотой, неотделимой от ее белозубых, насмешливых рассказов. К счастью, она жива и здорова и, встретив недавно внучку Нонны Петровны, вновь порадовала ее своей быстрой и по-прежнему живой речью, за которую все ей прощалось прежней хозяйкой. Прошло больше тридцати лет, «и уж такого счастья, как в доме Нонны Петровны, никогда у меня в жизни не было», сказала она уходя.

Видимо, есть какая-то неумолимая логика в том, что череда этих обаятельных девиц, теряя в обаянии, неумолимо завершится внушительной фигурой последней из них: ставшей хозяйкой в том доме, куда она была приглашена прислугой. Беспечная в своем великодушии, Нонна Петровна, в конечном счете, спровоцировала своего молчуна за запертой дверью, взявшего после ее смерти это крепенькое юное создание в жены. Кстати, ее, Нонну Петровну, предупреждали: не стоит…

— Да что вы! — возмущалась она. — Девочка просто ангел!

Ангелом, надо сказать, она оставалась достаточно долго.

Имеется, правда, термин, который тут же и хочется ввести в оборот: ангелоид.

Какая парная, мужская «рифма» навеки закольцевала сестер!

Задумывая про них что-то одно, судьба полярно развела их характеры. Нонна Петровна была в жизни тем, кем ее сестра на экране: женщиной в ее последнем, лишенном каких-либо социальных примесей проявлении (оставим в покое все эти дурацкие, не имеющие никакого смысла маски ткачих и женщин-ученых). По чистоте музыкального женского тона Нонну Петровну сравнивали с Еленой Сергеевной Булгаковой. Для тематического превращения Золушки ей не хватило не только своего принца, но и всего остального набора счастливых обстоятельств. Или иначе: ей хватило ума остаться собой.

Правда, однако, заключается в том, что для этого необходимо было состояться ее сестре.

ДЕЛАТЕЛЯМ собственной жизни всегда перепадает изрядная доля пошлости ушедших на это усилий.

Любовь Петровна постаралась свести ее к минимуму за счет максимальной закрытости собственной жизни.

Я стараюсь представить себе эту женщину: все понимавшую, трезвую, пробавлявшуюся шитьем шляпок и уроками танцев,

которые она преподавала нэпманам, затем тихо служившую в своем музыкальном театре, где она с трудом строила свою карьеру, и наверняка забытую в будущем — ах, да! все понимавшую. Но без той кинопробы, от которой она в последний момент не отказалась, без золотоволосого говоруна и его первого фильма, без всех остальных фильмов и без всей той музыки в прошлом — все понимавшую и оставшуюся наедине со своей судьбой — с Андреем Каспаровичем и Лубянкой, с капризной матерью и простодушным отцом, и с сестрой, конечно, с сестрой — единственно связывающей ее с тем прошлым, ароматом которого она насыщала свое настоящее.

Я стараюсь представить то, без чего не было бы, собственно, Орловой. И, возможно, всей ее семьи, включая Нонну Петровну.

Если на самом деле мы любим в других прежде всего собственное отражение, то и любовь Орловой к сестре может показаться (пускай только показаться) еще и тоской по их общему прошлому, памятью о двух сватовских девочках — скрипачке и пианистке.

Молочницах.

Памятью о той Любе, которой еще не нужно было БЫТЬ для того, чтобы выжила другая.

«Нонночка, королева моя…»

О ней говорили как о кислородной подушке: задыхающемуся достаточно постоять с Нонной Петровной, чтобы прийти в себя. Хотя задыхалась-то она сама. В самом буквальном смысле. Ее астма казалась неизлечимой. Она синела, падала, всякий раз это было ощущение конца. В течение многих лет Орлова возила сестру по докторам. Ей что-то прописывали, как-то лечили, и, может быть, Нонне Петровне так и суждено было умереть от астмы, если бы не один старичок-профессор (такого классического профессорского вида — бородка, пенсне, что он казался пародией на образ).

— Вам нужна корова, — сказал старичок, — корова и хлев. Самой доить, ухаживать, чистить, дышать всем этим. Крестьяне редко умирали от астмы. В сущности, никогда.

Так, спустя полвека после сватовских коров, спасших сестер от голодных обмороков, в жизни Нонны Петровны появилась Дочка, призванная спасти ее от смерти.

Рецепт, выписанный профессором, был хорош всем, кроме одного: хлев, корова — все это являлось частной собственностью, получить разрешение на которую даже Орловой удалось не сразу. Во всяком случае, вопрос решался не на поселковом уровне.

Нанятые Любой и Гришей рабочие срубили за домом Нонны Петровны необычайно аккуратное строение, в которое вскоре и

доставили Дочку.

В то время небылицы и слухи, касавшиеся знаменитостей, не отличались особым разнообразием (они и сейчас, впрочем, не слишком занимательны): кто с кем развелся, кто ушел первый, у кого запой. Многих попросту хоронили. Когда выдумать было нечего, на головы обрушивались балконы. В свое время балконы падали на Козловского, Лемешева, Тарасову и других. Так получилось, что на Орлову и Александрова не падало ничего такого даже в скромных пределах устного творчества. Да и трудно выдумать что-либо хлеще свободного выезда из страны во времена железного занавеса.

А тут корова. Но даже и в этом случае обошлось без разговоров про личную ферму и огороженное проволокой пастбище.

Дочка въехала в свое внуковское жилище без всякого шума и комментариев.

Это было ласковое, сговорчивое существо, очень быстро перенявшее золотой характер Нонны Петровны.

«Иди ко мне на руки, Дочка», — говорила она, и корова действительно шла «на руки», как-то уваливаясь большой плюшевой головой на плечо хозяйки, подставляя свой мягкий бархатный зоб — самое сладкое место у всех коров.

Выгуливали Дочку на внуковских лужайках, а сено на зиму доставали через закрома Генштаба.

Ремесло коровницы Нонна Петровна освоила быстро. Через несколько месяцев приступы почти прекратились, а через полгода астма окончательно прошла.

А корова осталась. Жила она очень долго, исправно поставляя молоко в обе семьи, и, если б не габариты, наверняка бы переселилась из хлева ближе к своей спасенной хозяйке (по крайней мере, оснований у нее для этого было куда больше, чем у борова и всех петухов, вместе взятых).

Совсем уже старую, истощившуюся, с бессмысленно огромным выменем Дочку отдали куда-то на ферму, чтобы не видеть ее смерти, — а в доме несколько дней усиленно пользовали валокордин, и трудно было ходить мимо заколоченной пристройки, где еще долго пахло летней (и вечной) смесью сена, навоза и молока.

Дочка продлила жизнь Нонне Петровне почти на десять лет. Об астме не вспоминали. Пачки «Беломора» вновь находились в самых неожиданных углах дома, Любочка так и не перевела сестру на более щадящий режим импортной продукции. Летом с увитой виноградом веранды, где проходили карточные сражения,

расползался папиросный дымок — и я не могу понять, кажется мне или на самом деле «Беломор» был тогда не таким едко-тряпичным, как сейчас.

Самый длинный день года оказался ничем не примечателен. Традиционные блюда с клубникой и букеты с цветами уже были отосланы по неизменным адресам: Любочке, Софье Ефимовне, Еве Яковлевне, а к вечеру собрались отметить хорошую погоду, открытие дачного сезона. Был кто-то еще, кто, увидев, как внучка без конца расцеловывает Нонну Петровну, сказал: «Ну, облизывает бабку, никак не оторвется». Оторваться пришлось, Маша вскоре уехала, утром у нее был экзамен. Потом принесли шампанское, Нонна Петровна выпила бокал, сказала, что, кажется, опьянела, что-то нехорошо, пойдет ненадолго приляжет, а когда к ней зашли через полчаса, ее не было в живых.

У них были невероятно похожие голоса. Прошло несколько лет после смерти Нонны Петровны, но, когда Любочка звонила в ее дом, впечатлительная внучка просто бросала трубку: это был один голос.

И розы у старшей сестры цвели не так, как у всех.

…Был один весенний солнечный день в Москве, спустя много лет после смерти Нонны Петровны. Ее внучка с цветами в руках оказалась в автобусе, проезжавшем мимо кинотеатра «Ударник». Что-то это все напоминало: солнечный день, троллейбус, цветы, женщина с цветами, на одной из остановок действительно вошла очень красивая женщина, актриса Театра сатиры, — без цветов. И захотелось так же, как тогда, подойти, улыбнуться, сказать, соединив рисунок прошлого с настоящим. Подошла, улыбнулась, сказала… Актриса сделала страшное лицо и замахала руками: «Да, что вы! Что вы! Спасибо, не стоит!»

В год смерти Нонны Петровны с ее розами сделали все, что делала она. И все погибли.

— Почему мы никогда не говорим с тобой о бабушке? — как-то вдруг, как с ней часто бывало, посреди своего обычного занятия — пришивания бесчисленных пуговиц — однажды спросила Орлова Машу.

Со дня смерти Нонны Петровны прошло около десяти лет.

— Не могу.

— Я тоже.

Они больше и не говорили.

И никогда больше Любочка не заходила в этот дом, на этот участок. И даже ни разу не прошла по этой улице.

Новый год они часто встречали вместе: Орлова, Александров,

сестра, иногда заходили Софья Ефимовна Прут, Ева Милютина, кто-то еще из близких.

Все это кончилось.

С тех пор в новогоднюю ночь они оставались вдвоем.

Всегда вдвоем — только Люба и Гриша.

Глава 14

Формальности соблюдены, открытки отправлены, звонки совершены, телефон отключен.

Водка для Чарли, коньяк для Гриши, шампанское для обоих. А кроме того, всевозможные бутылки из запасников — одна поражала воображение исторгаемой в момент налива музыкой: кажется, банановый ликер, до которого годами не добирались губы. Гриша любил экзотику.

Зимний внуковский лес, негатив снега, берез и темноты в окне гостиной.

Проводы старого года. Каков бы он ни был, за пять минут до начала Нового всякий раз совершалось одно неизменное действие.

Под бой курантов из телевизора двое выходили из дома — из года и шли по идеально расчищенной тропинке вперед, до тех пор, пока не вступали в новый год.

Такая примета. Только вперед, по заснеженному лесу, вперед — все триста шестьдесят пять очередных дней. У них там была особая скамья, на которой они сидели несколько минут, выпивали по бокалу шампанского и возвращались домой.

Старая традиция, которой они не изменяли, каким бы ни был прошедший год и что бы ни сулил новый.

1960-й. Уже была «Лиззи Мак-Кей» Сартра — с ним они познакомились тринадцатью годами раньше, возвращаясь с Венецианского фестиваля. А до этого видели фильм, сделанный по его пьесе. Сартр заметил, что был бы весьма доволен, если бы его пьеса пошла в Союзе — роль словно специально написана для Орловой. Посоветовавшись с кем нужно, Григорий Васильевич высказал Сартру свои опасения — пикантно, игриво, — надо бы слегка подсушить, приспособить идеологически. Деловитый экзистенциалист спросил, что от него требуется конкретно.

…Написать сцену с определенным осуждением буржуазии, резким осуждением расовой дискриминации, еще каким-то осуждением.

Понятливый Сартр (экзистенциалисты вообще понятливый народ) тотчас же сел за работу и через несколько дней прислал в гостиницу двенадцать страниц дополнений.

Пятьсот раз сыграла Орлова в этом спектакле, поставленном И. С. Анисимовой-Вульф.

В начале лета 1962-го, на 400-м представлении своей пьесы присутствовал автор.

— Меня особенно восхитила талантливая игра Любови

Орловой, — говорил он журналистам. — После представления я сказал актрисе, что в восторге от ее игры. Это не был пустой комплимент. Любовь Орлова действительно лучшая из всех известных мне исполнительниц роли Лиззи Мак-Кей.

Энергия едина, и неумолимый закон, распределяющий успех и неудачу в пределах одной человеческой жизни, обычно действует безотказно, тем более если речь идет о цельной личности. Что-то отнимается, неизбежно прибавляясь к чему-то. Двоение (о раздвоенности не говорю) опасно и наказуемо. Видимо, даже в рамках одной профессии.

Чем успешнее складывались дела Орловой в театре, тем глуше и невнятнее становилось ее положение в кино. Актерская зависимость от мужа (скажем еще раз: добровольно выбранная и принятая) обернулась тем, что ей почти перестали что-либо предлагать. Она не очень-то горевала, продолжая надеяться на Александрова, на его чудодейственную предрасположенность к успеху (по крайней мере, официозному), на полноценный сценарий, в котором бы у нее была достойная, неунизительная роль.

Вышедший в 1960-м «Русский сувенир» должен был оправдать надежды.

На первом же просмотре смонтированной ленты возникло ощущение неловкости, которое нарастало от кадра к кадру. С невероятной быстротой сменяемые друг друга коротенькие сценки, переслоенные заставками из пейзажей, песенками, цирковыми номерами и трюками. Э. Гарин, А. Попов, П. Кадочников — смешащие и совершенно не смешные, и этот кошмарный закадровый голос — невидимый резонер-комментатор или автор сценария с его унылыми остротами в адрес режиссера и непредусмотренных сценарием сцен… Громоздкий, наспех смонтированный капустник с псевдосибирским колоритом и невнятной идеей случая — как разъяснял сам режиссер, — объединяющего людей разных классов и верований. Магистр философии, американский миллионер, писатель и прочие заброшенные в дебри Сибири комические персонажи из творчества Кукрыниксов, которых всячески обихаживает простая русская женщина Варвара Комарова в исполнении 58-летней Орловой.

Было такое чувство, что сидишь на банкете рядом с шумным, бесперебойно и плоско шутящим господином, которому некому сделать замечание.

Рассказывают, что, когда экран погас, Орлова очень долго молчала, глядя в сторону, а потом тихо, но отчетливо

проговорила:

— Нет, тут что-то не то…

Она могла поверить в собственный провал, но чтобы не получилось у Гриши…

— Что ни кадр, — говорила она, — то пустота… А у меня… Одни перепевы и перепевы себя самой. Ужасно! Словно только тем и занимаюсь, что пытаюсь повторить старые приемы, но ничего уже не получается.

Тон этой самооценки несколько смягчился позднее, когда появились первые рецензии и первые Же разносы.

Возможно, необходимостью защищаться и вызвана фраза Орловой, полушутливо сказанная ею после премьеры в одном из кинотеатров: «Это смогут оценить только потомки».

Потомки об этом фильме знают теперь так же мало, как и о предыдущей ленте Александрова «Человек человеку» (своего рода прелюдия «…сувенира»). А вот современники отнеслись к нему без особого пиетета.

Были дежурные похвалы, очень сухие и безадресные — радостное утверждение жизни, гимн веселья и счастья, озорное, забавное произведение — все в таком духе.

Была статья К. Минца («Просчет комедиографа») — вкрадчивая, полная деликатных восклицаний.

«Так попробуем спорить так, чтобы не разбить сердце художника, — писал вежливый критик.

Будем спорить так, чтобы не ранить его душу, не оскорбить его.

Давайте спорить так, чтобы вдохновить художника на новый труд».

После этих заклинаний следовал подробный пересказ сюжета — неизбежно путаный, новые пируэты и новые восклицания — тяжело было перейти собственно к делу.

«…Интерес художника ко всему новому, что происходит в нашей действительности, — штурм Ангары, пуск космической ракеты, превращение бывшей тюрьмы в гостиницу для туристов и т. п. — оборачивается во вред картине, ибо боязнь упустить что-либо превращает единое полотно нашей жизни в некую „выставку“. „Выставочная задача“ настолько овладела автором-режиссером, что в фильме оказался перебор фактов, оказались нарушены художественные пропорции, и картина начинает утомлять, а где-то и раздражать.

Помимо всего прочего у фильма солидный метраж — 2945 метров. Для комедии, особенно для обозрения, это много».

И дальше:

«Гр. Александров предпринял попытку сделать все самому —

и написать комедию, и поставить ее. В таком жанре, как комедия, это очень трудно даже такому крупному мастеру, как Гр. Александров».

«…В „Русском сувенире“ занят „первый состав“ исполнителей: Любовь Орлова, Элина Быстрицкая, Эраст Гарин, Андрей Попов, Павел Кадочников и другие.

Но актеры не порадовали на этот раз зрителей и, думается, сами не испытали творческого удовлетворения от своей работы — слишком эскизный, прямолинейный драматургический материал был в их распоряжении. Живых характеров не получилось, а если рассматривать персонажи с точки зрения „театра масок“, то и здесь автору не удалось добиться цельности жанра».

Об Орловой писали осторожно и вкрадчиво или не упоминали вовсе.

Позднее, в традиционно недружественной для Александрова «Литературной газете» появилась статья Н. Зоркой:

«Над фильмом долго и напряженно работали. Его с нетерпением ждали. Еще в позапрошлом году вышел фильм Г. Александрова „Человек человеку“, который был как бы анонсом „Русского сувенира“, демонстрировал определенную ступень экспериментов режиссера над „методом блуждающей маски“. Картина же, идущая сейчас в кинотеатрах, — это уже итог поисков. И приходится признать: итог, во многом не оправдавший ожиданий. Наша прекрасная жизнь, наша величавая Сибирь не нуждается ни в рекламе, ни в подслащивании, ни в сусальной красивости. Сибирь достаточно горда и могуча, чтобы… радовать глаз недалеких мещан, будь они трижды миллионеры и четырежды магистры» (23 июля 1960 г.).

О красивостях и слащавостях фильма писали тогда многие, и никто уже не торопился — как в добрые времена — звонить в «Правду», чтобы одернуть «распоясавшихся критиканов».

Даже самые мягкие отзывы сводились к тому, что зритель покидает зал с чувством недоумения — он ожидал большего, что запоминаются только любимые актеры, а не сама комедия.

Стесняться перестали. Вскоре появилось несколько статей и фельетонов, в которых разносная тональность (благо фильм давал для этого все поводы) делалась самоцелью.

Наконец, в киносреде всегда были люди — и талантливые, и вполне бездарные, — которые не могли простить Орловой и Александрову (ему, конечно, в Первую очередь) их прошлых успехов, безоговорочного двадцатилетнего признания, их орденов и регалий, западных вояжей и сладкоречивых рассказов Григория Васильевича, их внуковского дома и гектарного участка, персональной машины с персональным шофером, всей их

отстраненной, удобно обставленной жизни.

Пришло время если не рассчитаться, так хотя бы без особого риска куснуть.

Кусали за дело, но часто как бы задним числом — за прошлые «заслуги», все те недочеты и несуразности александровских фильмов, которые невозможно было высмеять в прошлом. Кусали за то, что сами не могли укусить в свое время.

Появился фельетон в «Крокодиле» «Это и есть специфика?»

Это было так неожиданно, так ново, так просто и грубо, что рождало чувство несправедливой обиды, нанесенного оскорбления.

В каком бы индивидуальном микроклимате ни существовала эта пара, каким бы герметичным ни был их внуковский мир, Орлова и Александров жили по законам своего времени. И эти законы требовали соответствующих мер защиты.

Орлова не жаловалась, не сетовала на зависть и неблагодарность, в одном из частных писем она просто заметила, что и самый талантливый художник имеет право на неудачу. А следует помнить, что Григорий Васильевич был для нее гений. Всякий, кто нападал на Гришу, становился ее врагом, — она хотела защитить обожаемого мужа, которого вся эта история могла ввергнуть в прострацию и полную бездеятельность, и она действовала.

Было организовано письмо в редакцию «Известий», которое подписали академик П. Капица, Ю. Завадский, С. Образцов, С. Юткевич: «Три года работал режиссер над картиной и наконец выпустил ее на экран. Мы не собираемся ни критиковать, ни защищать „Русский сувенир“. Но нам кажется, что высмеивание Г. Александрова… абсолютно недопустимо».

В своих воспоминаниях Александров ни словом не упоминает этот свой фильм и вызванную им критику. Ни о какой депрессии или раздражении не говорится в рассказах близких. В семейном кругу вообще не принято было говорить о серьезных материях, тем более связанных с неудачей.

Есть, правда, один показатель: невероятный пятнадцатилетний интервал, отделивший следующий фильм Александрова (незавершенный) от этого провала в начале шестидесятых.

По своему характеру Григорий Васильевич просто не был способен долго переживать из-за чего-то. Человек улыбчивой маски, он никогда бы не показал своей удрученности, подавленного состояния. Как многие люди той эпохи, он сознавал, что живет — как кто-то выразился — «в премию», что все его частные неудачи могли бы раз и навсегда закончиться

одной капитальной и непоправимой — тогда, в начале тридцатых, — а все остальное — только игра и случай, он и фильм хотел сделать вокруг этой темы, да вот, знаете ли, как-то не удалось.

Ступор был. Но какой-то растянутый во времени, совпавший со старением, с потерей вкуса ко всему тому хлопотному, утомительному и по большому счету неблагодарному, что в последнее время связывалось для него с кино.

Солидный, внушительный и ровно доброжелательный, с уже посеребренной копной волос и кустистыми бровями, Григорий Васильевич не без удовольствия заседал в президиумах Дома дружбы, вспоминая, как пятьдесят лет назад золотоволосым акробатом шел через этот зал по тонкой проволоке, отчаянно и артистично балансируя, съезжал вниз и все начинал сначала, и вот, значит, все-таки дошел, выбрался, сделал сальто на бис — и теперь сидит среди почетнейших представителей, увенчанный всеми мыслимыми почестями и регалиями, — это ли не номер?

Своим ласковым голосом, ставшим с возрастом еще более ласковым; он любил рассказывать, как во время очередного представления «На всякого мудреца довольно…» решил удивить всех, мощно разбежался, спружинил на кушетке — и через насколько секунд стоял на ногах, не обнаружив вокруг зрителей: вылетел в окно бельэтажа, удачно приземлившись в кучу песка под равнодушным наблюдением истопника и его собаки, да, да, вон в то самое окно, рядом с портретом…

Что он выдумывал и что было правдой — какая разница. Он даже откровенную липу умел преподнести приятным для собеседника образом.

Даже его преувеличенные брови разрослись как-то в лад с эпохой — наступало время кремлевского бровеносца. На одной из фотографий Леонид Ильич вручает Григорию Васильевичу орден Ленина, и трудно удержаться от физиологической параллели — да, пожалуй, брови Александрова внушительнее и гуще.

«Живописно манипулируя» этими бровями, — как писал в книге, посвященной своему мастеру один из его учеников, И. Фролов, — он появлялся во ВГИКе, всегда с пространным рассказом или притчей наготове. Его лицо «с мягко очерченными контурами казалось снятым не в фокусе и было в меру красивым и привлекательным и в меру волевым и неприступным. Портрет довершали плавные линии словно вылепленной скульптором головы с пышной копной волос и небольшими благородными залысинами, голубые глаза, густые длинные брови и частая доброжелательная улыбка» (цит. по книге И. Фролова «Григорий Александров»), Ученики восторженно смотрели в рот

представшему перед ними «в ореоле славы учителю, жадно ловили каждое слово, и обыденные словосочетания Григория Васильевича, казалось, несли большой, не всегда понятный нам смысл. Говорил Александров высоким ласковым голосом, немного нараспев. После каждого слова делал заметную паузу, и это придавало его речи глубину и значительность» (цит. по книге И. Фролова).

Во вступительной лекции он рассказал притчу, сославшись при этом на Горького:

«…Однажды в глухое горное селение прибыли странники и увидели невероятное: молодой, совсем не богатырского сложения парень тащил на спине большого быка.

Путники удивились. А старожилы стали уверять, будто у них в ауле такая ноша под силу многим.

Как же это возможно?

Паренек-подросток начинает поднимать и переносить только что родившегося теленка. И делает это по нескольку раз в день. Так проходит год, другой… Теленок растет, тяжелеет… Мужает и паренек и почти не замечает увеличения ноши. И вот через три-четыре года молодой человек без труда поднимает взрослого быка».

Представлялась ли ему эта история метафорой собственной жизни, но, так или иначе, свою ношу он сбросил до того, как она стала угрожать сломать его хребет.

Он не перенапрягался.

Уровни. Разговоры об уровнях. Без нажима. Но всегда имея в виду соображения престижа.

При всей любви ко Внуково, он часто ездил и в Барвиху. Окружение видных партийцев льстило самолюбию, поддерживало интерес к жизни, Орлова иронизировала, считая это пустой тратой времени: «…опять эти рыла, опять эти глупые хамоватые шуточки, и смертная скука, впрочем, если вам это нужно, Гриша».

Фраза, ставшая ключом их отношений. Интонация, которую задавала она.

Если это вам нужно…

Ему это было нужно. И даже очень.

И она это видела.

Видела, с каким облегчением он отрывается от писания сценария — очередной заготовки на будущее, чтобы ехать на очередное же совещание по каким-то вопросам, ей было безразлично каким, но раз ему это было нужно…

Орлова не умела бездеятельно страдать, даже если сама не могла разобраться в том, что происходит. Она писала Грише очень трезвые записки, в которых просила его сосредоточиться,

взять себя в руки. Она понимала, что он, как никогда, нуждается в помощи.

В конце 60-го сработали парижские знакомства Орловой. В начале следующего года она получила письмо, которое полностью приведено в александровских мемуарах.

> Милая Люба, простите, что без отчества… мне хочется, чтобы вы приехали в Париж посмотреть одну пьесу… Я бы ее для вас перевела.
>
> Пьеса особенная. Она смонтирована из писем Бернарда Шоу и актрисы Патрик Кэмбелл, из сорокалетней переписки между ними. Диалог — это их настоящие слова, взятые из писем.
>
> Письма нашли в шляпной картонке под кроватью мисс Пат (так называли запросто знаменитую актрису) после ее смерти в 1940 году на юге Франции. Картонку спасла одна англичанка, которая похоронила актрису и, бросив все ее остальные вещи, увезла письма с собой в Англию за пять дней до того, как немцы заняли Париж. Некоторое время тому назад американский драматург и актер Джером Килти создал из этой переписки пьесу. Ее играли в Америке, Англии. В этом сезоне Жан Кокто перевел пьесу на французский язык, и она идет в Париже с большим успехом в постановке Джерома Килти. Играют Пьер Брассер и Мария Казарез, играют блестяще.
>
> В пьесе всего две роли — для Вас и, скажем, кого-нибудь вроде Черкасова. Ведь все держится на игре, на постановке… У зрителя странное ощущение правды, ни на минуту не забываешь, что это их слова, их разговор, их чувства…
>
> Мисс Пат создала образ Элизы Дулитл из «Пигмалиона»… С этого началось. Потом проходят любовь, жизнь, ссоры, война, смерть, молодость, слава, старость и забвение… Влюбленный циник Шоу у ее ног… Но жены не бросает! Она, может быть, и любит его, но не ждать же всю жизнь — она выходит замуж за другого… а переписка, влечение, псевдодружба продолжается.
>
> Пьеса называется «Милый лжец» или лгун, или враль…
>
> Зря переводить не хочу. Если вам нужна новая пьеса, приезжайте, посмотрите… Может быть, есть такая возможность и желание? А? Пока я не остыла…
>
> Как живете, как играете? Я о Вас всегда справляюсь у приезжающих, их сейчас великое множество. Пора и вам

с мужем — опять я забыла отчество, беда! — вспомнила: Григорием Васильевичем — съездить к нам.

Мы переехали на 56, на улице Варэн.

Я без конца хвораю: годы… не пишу. Развлекаюсь постановкой «Дяди Вани» в «Комеди Франсез» в моем переводе, хожу на репетиции…

Напишите… Будьте, по возможности, счастливы.

Эльза Триоле.

Идея привести Александрова на постановку в Театр Моссовета была у Орловой давно. После этого письма она приобрела довольно реальные очертания. Но все было не так просто.

Существовал Завадский. И существовала Марецкая — хозяйка театра, никогда не питавшая к Любочке чрезмерных симпатий.

Для Орловой ситуация была сверхделикатная. Однако, вопреки Гришиному скепсису, первый ее разговор в дирекции завершился предварительным согласием.

Орлова быстро написала Триоле, сообщив о своей заинтересованности в пьесе, заодно поставив ее в известность, что заказать перевод может лишь дирекция театра.

Работа у пожилой писательницы растянулась на год.

Окончательный вариант перевода был получен лишь в 1962-м.

Обладая правом постановки, Александров, по собственному признанию, первым делом разбил пьесу на кинематографические кадры и, никуда не торопясь, собирался приступить к работе.

В изложении самого режиссера дальше происходило следующее. Прочитав перевод (надо сказать, изрядно отредактированный Александровым), руководство театра нашло его излишне громоздким и литературным. Постановщик отстаивал свое, пока шли эти споры, Н. Акимов в Ленинградском театре комедии и И. Раевский во МХАТе выпустили свои спектакли по пьесе Д. Килти.

Александров отправился с пьесой в Театр армии, руководство которого было согласно на совместную постановку: роль Шоу готовил Андрей Попов, Кэмбелл — Орлова.

Между тем спектакли в Ленинграде и особенно во МХАТе шли со все возрастающим успехом. Игра А. Степановой и А. Кторова (в первую очередь, конечно же, Кторова), да и весь спектакль в целом стали событием года — в тогдашних рецензиях писали, что актер сыграл «такого умного, доброго, сердечного, такого эгоистичного, ироничного, так глубоко чувствующего Бернарда Шоу, что никаким иным его теперь уже представить

просто и невозможно».

Дирекция Театра Моссовета вскоре пошла на попятную, предложив Александрову «форсировать работу».

Тот довольно лихо перетасовал текст пьесы — вставил в него письма и документы, которых не было в оригинале, и приступил к репетициям, с содроганием ожидая приезда автора.

Килти появился в Москве в середине работы. Сам он сыграл Шоу около пятисот раз. Он играл его по всему земному шару — в Америке, в Европе, в Африке. Он написал больше девяти редакций собственной пьесы. Пусть будет еще одна, рассудил он, все равно закон об авторском праве между Советами и всем остальным миром не действует.

Надо сказать, Александров имел некоторые основания для индивидуального подхода к материалу. Он был знаком с Шоу еще с 1929 года, когда вместе с Эйзенштейном побывал в его лондонском доме.

«Целый вечер Чаплин разыгрывал для него Шоу — показывал его мимику, манеру говорить, движения, особенно подчеркивая его любимый жест: горячась и доказывая что-то особенно важное, он „отбивал“ мысли тыльной стороной правой руки на левой ладони. Чаплин сообщил, что Шоу любил носить жилет с семью пуговицами (что я не преминул ввести в спектакль). Он очень весело, с чаплинской неподражаемой пластикой изображал походку и движение Патрик Кэмбелл» (цит. по книге Г. В. Александрова «Эпоха кино»). Чаплин обещал прислать музыку к спектаклю, но не сделал этого, хотя в одном из писем Триоле к Орловой говорится, что такая музыка существует.

Поначалу на роль Шоу был назначен Борис Иванов. Сам он никогда не считал, что это его прямое дело. После прихода в Театр Моссовета Михаила Романова роль передали ему.

Мне всегда казалось странным упорное стремление Александрова подчеркнуть комедийные стороны дарования Орловой. Вот и тут, в «…Лжеце», специально для нее он ввел сцены Элизы Дулитл из «Пигмалиона» и Оринтии из пьесы Шоу «Тележка с яблоками». По воспоминаниям тех, кто видел этот спектакль, Орлова, как всегда, честно выполняла предложенный рисунок, но было видно, что это не ее палитра, не ее стиль. Она была необыкновенно хороша в иронической пикировке с Шоу, в тех лирических кусках, где она доверяла себе, своей натуре и где собственно игра сводилась к минимуму.

Эта роль особенно ярко проявила редкостный, может быть, даже единственный — в русском актерском ремесле — оттенок ее дарования: по сути оно полностью исчерпывалось личностью самой актрисы, ее МИФОМ, победоносным отражением этой

женщины во времени. В том самом времени, которое безнадежно уходило. Зритель шел на живую Орлову — актрису своей молодости, и, когда она произносила: «Мне никогда не будет больше тридцати девяти лет, ни на один день», — он восторженно колотил в ладоши, потому что это заклинание — как в это хотелось верить — распространялось и на него, на всех этих моряков дальнего плавания, которые украшали ее портретами свои кубрики и каюты, на перекрашенных блондинок с золотыми зубами, на офицерских жен, из подсобного материала кроивших свой маленький гардероб по ее образцу, на пожилых учительниц, хранивших наравне со своим громоздким девичеством фотографии светловолосой Анюты и Марион. Оно распространялось на всех тех, чья молодость хотя бы мельком отразилась в голубоглазом свете ее экранного облика.

Премьера состоялась во время гастролей театра в Ленинграде.

Орлову там поселили в роскошном номере «Европейской», с роскошными же гардинами желтого бархата, незамедлительно вызвавшими у нее приступы рвоты и головокружения. Опасаясь, что просьба дать ей другой номер — пусть и похуже — будет истолкована как причуда кинозвезды, она честно промучилась все несколько недель гастролей.

Похоже, что в это же время по соседству с ней испытывала свои неудобства и Раневская. Номер, в котором она жила, оказался не менее роскошным и удивительным. Несколько дней в прекрасном настроении Фаина Георгиевна принимала у себя своих ленинградских знакомых, рассказывая анекдоты, костеря начальство — Театральное и правительственное. Через неделю к ней пришел администратор гостиницы с просьбой переехать в другой номер, этажом выше.

— В чем дело! Какая бестактность! — начала раскатываться Фаина Георгиевна. — Номеров много, а Раневская у вас одна!

— Поверьте, тот номер не хуже, там вам будет удобнее, — бегая глазами, сказал администратор.

— Мне и тут хорошо. Я никуда не перейду!

Появился директор «Европейской», включил в ванной воду и, страшно волнуясь, сообщил ей, что ждет на днях крупного церковного иерарха, а этот номер в гостинице единственный оборудованный прослушивающей техникой (вероятно, речь шла о высококачественной технике, похуже-то имелась и в других номерах). Раневская после этого сразу переместилась и не могла заснуть оставшиеся ночи, вспоминая свои беседы в прежнем номере.

…Первые спектакли «Милого лжеца» прошли в Выборгском

дворце культуры (май 1963) в страшненьком зале на две тысячи мест преимущественно рабочей аудитории. Любой камерный спектакль с двумя исполнителями в такой ситуации почти не имел шансов на успех.

После двадцати минут напряженной мучительной тишины грянули аплодисменты… потом еще, и еще, — занавес для поклонов давали около тридцати раз.

В Москве спектакль успел пройти очень немного, когда в начала сезона внезапно умер Михаил Романов.

Роль Шоу вновь начал репетировать Борис Иванов. Большей частью репетиции эти проходили во Внуково и заканчивались долгими застольями с коньяком и пространными историями Григория Васильевича на тему «Я и Великие».

Иванов рассказывал, что ему было интересно приезжать в этот дом, пробовать роль, что-то находить, разминать, хотя он отлично знал, чем все это может кончиться. Театр — структура крайне бесцеремонная.

В один из дней к Иванову подошел Ростислав Янович Плятт и сказал: «Боренька, дальше репетирую я, это решено».

Плятт сыграл совершенно другого Шоу — эксцентричного, парадоксального, насмешливого и в то же время более театрального, более адаптированного для зрительного зала с его желанием мгновенного отклика. Романов — по выражению самого режиссера — играл «накал любви, общественный темперамент». А Кторов… Видимо, он все же был недосягаем, этот странный, ни на кого не похожий актер, никогда не игравший персонажи и образы, а всегда только смысл, всегда только тему роли.

Орлова любила этот спектакль, прошедший в Театре Моссовета больше двухсот раз.

Конечно, она понимала, что режиссура в нем сводится лишь к грамотному разведению мизансцен, не более, что все держится на ней и на Плятте и все же это было их общее с Гришей дело, их совместный и полноценный успех.

Да и что было у нее?..

Давно уже сошли «Русский вопрос» и «Сомов…», и только старой театральной (довольно сомнительной) традицией можно было оправдать ее шестидесятилетнюю Нору, которую она продолжала играть вплоть до прихода в труппу молодой артистки с сильным характером и слабым голосом, приглашенной директором театра М. Никоновым.

Орлова понимала, что ее очень зрелой Норе осталось совсем немного жизни. И в то же время сама она ощущала себя в превосходной форме. Она ничем никогда не болела, кроме своей

миньеры, с врачами сталкивалась только тогда, когда надо было помогать другим: устраивать в санатории, больницы, доставать лекарства. Она сохранила превосходную фигуру, напоминавшую статуэтки Танагра (сестер так и звали в молодости), легкость шага, быстроту движений — молодые актрисы завидовали ее изящной упругости, которую неизменно подчеркивали сшитые ею самой узкие юбки и те особые жакеты и блузки, которые, при всей их неброскости, невозможно было на ком-то еще встретить в тогдашней Москве.

Ежедневный станок по утрам со временем дополнился массажистками, одной из которых была Инна Ивановна Кольгуненко (которая стала позднее создателем и директором первого нашего института красоты).

Но главное — главное, как всегда, заключалось в самоощущении. Условность и коварство возраста только умножаются актерской профессией. До тех пор, пока какая-нибудь костистая болезнь не дернула тебя из репетиционного зала или с концертной площадки (причем на срок достаточный, чтобы успеть как следует напугать), возраст остается одной из тех бесчисленных масок, которые примериваешь на себя лишь в расчете на будущие роли. Впрочем, превращение Нины в Аркадину, а потом и в какую-нибудь Полину Андреевну обычно допускается как бы отвлеченно, до тех пор, покуда не пришло время этого превращения.

Говорят, что старость напоминает каменный мешок, в который заключен часто еще молодой человек со всеми своими страстями (страстишками) и желаниями.

Когда у тебя в прошлом роли молодых победительных героинь и абсолютная слава, то шестидесятилетняя Нора кажется прямым продолжением некогда блестящего ряда.

Каменный мешок возраста слишком по-разному преодолевается на сцене и в жизни.

Был один из вечеров, когда Орлова пригласила Ирину Сергеевну Вульф к себе домой, на Бронную, куда она к тому времени переехала. Хотела что-то уточнить или попробовать в роли. Удачной, видимо, оказалась, эта вечерняя репетиция, после которой Орлова предложила бабушке выпить по рюмке коньяку, потом еще по одной. Ощущение легкости и приязни поддерживалось теплым осенним вечером. Когда они встали из-за стола, было совсем поздно, и Орлова предложила проводить Ирину Сергеевну до площади Маяковского — полпути от ее дома до 3-й Тверской-Ямской, где жила Вульф. Не торопясь, они прошли площадь Маяковского, двинулись дальше по улице

Горького и оказались возле ресторана «Якорь», невдалеке от дома Ирины Сергеевны, которая не захотела отпустить Любочку одну, и они отправились обратно до Бронной. Потом все повторилось — еще и еще раз, то ли потому, что было не ясно, кто из двоих все же возвращался к себе в одиночестве, кажется, они и до сих пор ходят по ночной Москве своего прошлого, не умея расстаться, забыв, как это делается в земной жизни.

Ирина Сергеевна и предложила дирекции пригласить на роль Норы молодую актрису, запомнившуюся всем по фильму «Дама с собачкой».

Никаких; тайн от Орловой тут не было.

М. Никонову удалось убедить Завадского в том, что Ия Саввина способна стать открытием в этой роли. Это был уникальный директор — Михаил Семенович Никонов, может быть лучший в то время, начала шестидесятых. При нем вернулась в театр Раневская, пришли Терехова, Бероев, Талызина. Это он отстаивал «В дороге» Розова — спектакль, в котором Анисимова-Вульф открыла Москве и Парижу (на гастролях) ни на что не похожее дарование Бортникова.

Дебют Саввиной был волнителен вдвойне: первое появление на профессиональной сцене, причем в роли, которую играла сама Орлова.

Человек, мало-мальски знакомый с внутритеатральными нравами, может представить, какая сложная и часто взрывоопасная смесь вскипает на внутреннем огоньке подобных замещений. Напряженное и хищное выжидание, затаенный ужас неминуемого провала, или почти открыто ликующее его предвидение, не сбывшееся в последний момент. Первая исполнительница не пришла, но ее мастеровитый призрак присутствовал за кулисами.

В тот вечер во Внуково Орлова часто поглядывала на часы. В пятнадцать минут одиннадцатого, смешав карты в очередной раз не сошедшегося пасьянса, она прошла в гостиную, где сидели Александров и Нонна Голикова. Абсолютно ровным голосом сказала: «Григорий Васильевич, пожалуйста позвоните, — передали Саввиной цветы и записку?»

Поручение было незамедлительно исполнено.

Саввину тогда поздравляли все: Завадский, Анисимова-Вульф, Никонов, артисты и зрители. Играла она, по воспоминаниям многих, блестяще и очень по-своему.

В ее гримерной в тот вечер стоял большой букет роз с короткой поздравительной запиской: «…Норе от Норы».

Это был не только жест эпизодического великодушия.

Орлова знала о проблемах Саввиной с голосом, болезненно хрупким, срывающимся, уже пропадавшем однажды. Как-то, встретив Саввину в театре, она в довольно резких выражениях высказала все, что думает о ее невнимании к своему инструменту. А потом чуть ли не за руку отвела к какому-то редкостному, почти легендарному специалисту по голосовым связкам.

Знала она и что такое положение дебютантки с сильным, самостоятельным характером в театре, где есть Хозяйка. Хозяйка, способная без особых затрат расправиться с кем угодно, невзирая на талант или недавний успех.

Сама она всегда существовала в театре крайне обособленно, сохраняя постоянную дистанцию, словно работала по контракту западного образца.

После спектаклей ее встречал неизменно корректный, никуда не торопящийся Григорий Васильевич: «Вы готовы, Любовь Петровна? Еще нет? Я подожду». И ждал столько, сколько нужно, попыхивая сигарой и ласково беседуя с артистами.

Завадский любил собирать труппу для бесед. Звучало это очень величественно: «Я хочу собрать труппу, чтобы познакомить актеров с последними стихами Расула Гамзатова». Темой беседы могло стать что угодно: последняя прочитанная книга, этический ликбез или пророческий сон Юрия Александровича.

Раневская, посетив собрания пару раз, нарекла их «мессой в борделе» и больше не появлялась.

Любовь Петровна, игнорируя первые ряды для народных и даже вторые и третьи для заслуженных артистов, неизменно устраивалась возле выхода, ближе к седьмому ряду, там, где группировалась молодежь. Вскоре она тоже перестала появляться на этих утренних слушаниях.

Пройдут годы, и все то причудливо-капризное, наивное и непоследовательное, что часто связывалось с Завадским, будут вспоминать с нежностью и тоской — как чеховские сестры Москву. Над ним смеялись, его никто не боялся. А когда пришло время бухгалтеров от режиссуры вспомнили, что он был последним осколком серебряного века, Калафом и Альмавивой, — блестящим актером, выдумщиком, — много чего можно было вспомнить.

О его летучем, божественном равнодушии ходили легенды. Легенды превращались в мифы. Их было не меньше, чем знаменитых карандашей Завадского, порхающих по всем воспоминаниям об этом вечно штрихующем человеке — рисовальщике бесчисленных рож и узоров.

— Ну что, Фаина? — спрашивал он Раневскую после того, как

с ней на гастролях случился сердечный приступ и он лично повез ее в больницу, дождался пока ей сделают уколы.

— Ну что-что! — тоскливо ответила Раневская, — грудная жаба.

Он страшно огорчился — ах, какой ужас, грудная жаба! Неужели грудная жаба… — и тут же, увлекшись вдохновительным пейзажем за окном машины, тихонько запел: «Грудна-а-я жа-а-ба, гру-у-удна-а-а-я жа-а-а-а-аба-а…»

— Ну, какая вы, право, Фаина Георгиевна, — сказала услышавшая эту историю Ия Саввина, — а кто другой из ныне живущих «гениев-режиссеров» лично повез бы вас в больницу?

— А я разве что-нибудь говорю, я ведь только в самом положительном смысле (из воспоминаний И. Саввиной).

Раневская называла его «Пушок» или развернуто: «вытянутый в длину лилипут», человек, «родившийся в енотовой шубе».

«Ну, что там еще придумала про меня Фаина?» — спрашивал он, стараясь казаться ироничным.

После получения Героя Соц. Труда Завадский стал «Гертрудой».

Раневская при нем не работала годами (после него тоже). Они ссорились, мирились, она уходила, кочевала по театрам.

Ее спрашивали:

— Зачем все это, Фаина Георгиевна?

— Искала… — отвечала Раневская.

— Что искали?

— Святое искусство.

— Нашли?

— Да.

— Где?

— В Третьяковской галерее…

Раневская возвращалась. Завадский не помнил обид. Он не был злопамятен. Он часто бывал «прохладным». Его пристрастия казались необъяснимыми. Или поверхностными. Все происходило вдруг.

В театре вообще все лучшее происходит вдруг.

И все худшее тоже.

Сплетни, интриги, все естественно сопутствующее человеческим отношениям — норма для театра, для живого театра, ибо в его основе — конфликт, его природа — драма. Это замкнутый крут. Это порочный круг. Это самодостаточный круг. Человеку с трезвым умом и благими намерениями лучше не пересекать черту, отделяющую зрительный зал от сцены. Потому что за ней — кулисы. А за кулисами все знаки меняются на противоположные. Потому что так «нужно театру», для того

чтобы он оставался театром, а не местом отправления высоконравственных чаяний. И «заболевание театром» — не сладкоречивая догма, а диагноз — и, как всякий диагноз, он может оказаться ошибочным. Отсюда — раздражение, зуд неудовлетворенного тщеславия, принимаемый за козни недругов, и т. д. Температура театра в рабочем состоянии не ниже 37,7°. Нормальным людям в таких случаях открывают бюллетень. Они сидят дома и гриппуют. Ненормальные переносят грипп на ногах. Театр и похож на этот хронический грипп, с присущими ему ночными, болезненно преувеличенными видениями происходящего. Разговариваешь с артистом и понимаешь: врет. Не тебе конкретно, а так, вообще, на случай — репетирует что-то из собственной жизни, например, несостоявшийся разговор с директором или главрежем, в котором он, этот артист, — блистателен, раскован и победителен.

Все происходит вдруг. И чаще всего необъяснимо.

Один пьет, другой играет, хотя как актер — он лучше второго. И как объяснить — почему пьет, — оттого, что не играет? Или просто нравится ему это дело?

Лучше не объяснять. Вообще, когда начальство начинает объяснять, это уже не начальство. Это уже не главный режиссер. Это что-то другое. Объяснить нельзя. Можно создавать ощущение, что иначе быть не может. Достигается это многими способами. Количеством таких способов меряется продолжительность жизни режиссера в театре. Завадский был долгожителем. И, кстати, он часто объяснял. Он хотел быть добрым. Иногда это получалось, О нем можно написать две совершенно разные книги (статьи, главы): булгаковского и, скажем, елейно-софроновского толка. В актерских и прочих мемуарах — он отражал скорее вспоминавших его. Он помогал им выразиться. Сам-то, во весь свой чеховский рост, он отразился в зеркалах времени — со всеми его мутными амальгамами и нацарапанными лозунгами. Он был тем, кем был говорящий о нем. Причем в тот момент, когда говорил.

Он делал то, что мог. Не больше. Другие — собственно большинство — делали куда меньше.

Плятт и Марецкая всегда играли много, Плятт вообще ни от чего не отказывался, называя себя «рядовым».

А Мордвинов? Которому самоощущение последнего русского трагика не позволило напомнить: «А как же я, дорогой Юрий Саныч?»

Мордвинов умер, и Завадский всю панихиду простоял у его изголовья в мизансцене испрашиваемого прощения: белая голова к белой голове — живой у мертвого.

Каждый человек рождается в СВОЙ возраст. В каком-нибудь пареньке видится семидесятилетний старик. В старике — подросток. Завадский порхал из возраста в возраст с той же легкостью, с какой создавал свои летучие рисунки. Возраст был для него только маской. Когда нужно — величественный старец, мэтр. Так же, как и Александрова, его любили приглашать во всевозможные президиумы. У них вообще было много общего: удачливость, способность предвидеть барьеры и рифы. Многое.

Сильно разнилось, правда, отношение к Любочке.

Как почти всякий руководитель, Завадский побаивался и недолюбливал тех, кто у него ничего не просил.

Орлова не просила. А если и делала это один или два раза, когда договаривалась о «Милом лжеце», то со свойственной ей лучезарностью, одаривавшей того, у кого просят.

Она была сама по себе. Она была с Александровым. У художественного руководителя не болела голова о том, что бы такое придумать для застоявшейся Орловой. Как-то считалось, что она сама о себе позаботится.

Завадский делал, что мог. Не больше.

Когда-то, в пятидесятые, его театр стал едва ли не убежищем для опальных.

После разгрома еврейского театра и убийства Михоэлса он взял в труппу молодую Этель Ковенску, он ютил всевозможных «космополитов». Это он после дела врачей пригласил на работу близкого родственника одного из «врагов народа» — актера Аркадия Вовси. Он сыграл главную роль в судьбе молодого Михаила Названова.

Это он ходил, просил, договаривался, смешно всплескивая бровями, оставаясь «прохладным», нездешним, вроде бы равнодушным.

Коммунист Завадский дал возможность Эфросу сделать «Дальше — тишина» с Раневской и Пляттом.

И коммунист Завадский — до истерик переживавший двенадцать голосов, поданных против него в партбюро («Скажите им, что я больше в театр не приду…»), — все тот же Завадский, «Ю-А», пригласил выгнанного из Театра Ермоловой Варпаховского.

История «Странной миссис Сэвидж» в постановке последнего — это и Любочкина история.

Ее взаимоотношения с театром Завадского и со временем — не будь этого спектакля, так бы и остались благопристойным театроведением, второстепенным сюжетом ее судьбы.

Судьбы, в которой до той поры было все, кроме старости.

Глава 15

Чтобы понять, чем стал для Орловой этот спектакль, надо вспомнить, что она никогда не играла не то что старух, но даже тех ролей, где пожилой возраст героини подавался как некая скучная данность, заданная ремарками пьесы. «Елизавета Семеновна, 65-ти лет, мать Николая и Софьи…» — все это было не для Орловой.

Возраст существовал для нее лишь в той мере, в какой его можно было преодолевать. Никаких других взаимоотношений со временем для нее не существовало.

Кажется, больше всего она боялась, что ее застанут врасплох. Без той лучезарно улыбчивой маски, заимствованной у собственных персонажей тридцатых, которую зритель — по свойственному ему простодушию — принимал за ее настоящее лицо.

Настоящее лицо — его сосредоточенное, иногда пасмурное выражение имело право разглядывать только екатерининское зеркало в спальне, на втором этаже дома, окруженного сплошным забором. В отличие от многих и многих культовых фигур, мучительно подгонявших мускулы собственного естества под ставшую «достоянием общественности» маску, Орлова оставляла почти неразличимый зазор — прорезь для глаз. Всегда необходим был люфт, пауза, чтобы вовремя скрыться за безукоризненно подобранными сочетаниями тонов этого лицедейского изделия, скрывавшего ее стареющее лицо.

Журналистам с определенного времени было раз и навсегда отказано от дома. А если они изредка и проникали туда, то лишь с черного хода александровских условностей, после его ласковых уговоров. «Это не будет очень долго, — ворковал он, — всего несколько слов, уверяю, Любовь Петровна, пустая формальность…» Это и оставалось пустой формальностью — что можно было выкачать из знаменитого человека в то время, а тем более напечатать.

Все эти разговоры про полупрозрачную занавеску, через которую Орлова якобы давала интервью в начале семидесятых, — не более чем красивенькая легенда (несомненно женского производства), домотканый флер расхожей глупости. Какие там полупрозрачные тряпки, когда она была надежно защищена совершенно непроницаемым «нет», произносимым столь же редко, сколь категорично и неотменимо. Чутье на фальшивые мизансцены жизни никогда бы не позволило ей участвовать в подобном действии, отзывавшемся не то кощеевой скрытностью,

не то просто ряжением.

Хватило же ей этого слова, когда снимался документальный (и торопливый) фильм об их с Гришей жизни.

Уже был изготовлен сценарий, расписаны съемочные дни. Александров просматривал тексты, отбирал какие-то материалы. Тихий такой, упокойный фильм — из тех, что бесперебойно снимали в то время о жизни легендарных комбайнеров или сталелитейщиков на пенсии.

— Как хотите, Григорий Васильевич, но я в этом участие не принимаю, — отрезала Орлова.

И не приняла.

Произошли довольно бурные объяснения.

Бархатные александровские раскаты, его ласковое «Любушка, Любушка…» не помогли.

— Если вам это нужно, — пожалуйста, я в кадре не появлюсь. Это решено.

Рассказывали, что в дни съемок Орлова уезжала из дома.

Странное это было зрелище: фильм об Орловой и Александрове без Орловой. Филимон без Бавкиды. Орфей без Эвридики. Впрочем, его и это устроило. Было там какое-то кресло, про которое голос с закадровым трепетом сообщал: тут, мол, любит отдыхать Любовь Петровна, словно сама она обратилась в призрак или, того хуже, в неудобопоказуемое существо, в реальность которого приходится верить на слово.

А сам Григорий Васильевич все так же шевелил в кадре бровями, вспоминал, рассказывал, делал плавные жесты.

Он находился в том возрасте, качестве и состоянии, когда некоторые, не производя ничего своего, предпочитают, чтобы снимали о нем. Собственную продукцию давно уже замещала библио- и фильмография.

В начале семидесятых в Англии снимался художественный фильм «Люба и Гриша».

Несмотря на мультипликационное название (точно его персонажами являлась парочка мягких детских игрушек), я что-то не могу с ходу вспомнить еще хотя бы одну актрису или актера, про которых бы при жизни делали художественный фильм, какого бы он ни был качества.

Григорий Васильевич пребывал в счастливой прострации — готовился к поездке в Англию для встречи со съемочной группой, говорил что-то про историческую важность этого события и необходимость тщательных консультаций (не понадобившихся — встреча оказалась чисто декоративной). Орлова отнеслась к этой затее по обыкновению хмуровато. Но английский фильм — это не советская документалистика, поездка состоялась, хотя

вспоминала о ней Орлова в весьма иронических выражениях.

«Мое творчество известно всем, моя жизнь не касается никого» — этой нехитрой формулой исчерпывалось ее отношение ко всем попыткам завернуть простыню экрана в поисках личного следа, и не потому, что там хранились какие-то выдающиеся тайны, просто ее раздражала сама идея поиска.

Она не выносила всяческих интервью, брошюрок из серии «Мастера искусства» и прочее. Конечно, она знала цену подобным писаниям в советских условиях, но дело заключалось еще и в том, что любая такая статейка или юбилейный буклет являлись промежуточным итогом, а значит, и напоминанием о ее возрасте, о быстротекущем времени, которое она стремилась обыграть.

«Удивительно неучтиво», — сказала она о поздравительной юбилейной статье, в которой ее возраст указывался с бесполой конкретностью тюремной документации — 70. В этой цифре было что-то безумное. «Они способны испортить любой день рождения», — добавила Орлова.

Было это после премьеры «…Сэвидж», в 72-м году, во время обеда, на который была приглашена Нелли Молчадская, занимавшаяся вводом Орловой на роль американской миллионерши.

В тот же день позвонила Раневская.

Трубку снял Александров.

— Как вам понравился мой подарок Любови Петровне? — спросила Фаина Георгиевна.

Александров не понял, какой подарок имеется в виду, но на всякий случай деликатно забормотал, что он чудесный, просто восхитительный.

— Вот как? Я очень рада. Скажите Любушке, что я обожаю ее.

За столом в этот момент шел оживленный разговор, время от времени раздавались звонки.

Выждав паузу, Александров поинтересовался:

— Любовь Петровна, а что вам подарила Раневская?

— Фуфочка? Ничего.

— Забавно.

Позднее выяснилось, что Раневская написала в одной из поздравительных статей, что отказалась от роли Сэвидж, чтобы сделать подарок любимой актрисе ко дню ее рождения.

Отчасти это так и было. Однако история этого подарка несколько сложнее и витиеватее, чем могло показаться.

Раневская играла этот спектакль несколько лет. Тот, кто видел ее в этой роли, не забудет никогда, тому, кто не видел, сильно не повезло в этой жизни, как всякому, кто лишь

понаслышке знаком с морем, июньским ливнем, онегинской строфой. Какое-то бледное подобие, правда, может возникнуть, если сказать, что в отличие от большинства ее ролей, из которых она неудержимо выламывалась, в «…Сэвидж» была ВСЯ Раневская, такой, какой создала ее природа, — огромным японским камнем, от века знающим невеселую правду этого мира, камнем, всегда находившимся в грозном и неуправляемом движении, катившимся с недосягаемой кручи собственного дарования.

Милейшему, настрадавшемуся Варпаховскому было с ней тяжеловато. Она не терпела замечаний. Она репетировала только с теми актерами, с которыми хотела. Ее собирался бить один из артистов, которому она сделала грубое замечание насчет несвоевременного выхода на сцену (реплику Раневская действительно подала очень тихо).

— А вы говорите громче, тогда я услышу, — сказал бедняга, и без того уязвленный эпизодической ролью санитара (даже и не ролью вовсе), которую вынужден был исполнять.

— Что?! Кто это?! Я впервые вас вижу в театре. Это рабочий сцены? Я не работаю с любителями! Скажите, чтобы меня заменили!

Она отменяла мизансцены, переставляла отдельные фразы, куски текста и даже мебель на сцене и за кулисами. Ее раздражал огромный диван, на котором в перерывах отдыхали артисты, и она приказала его уничтожить. Узнавший об этом Михаил Погаржельский пришел в ярость и выговорил Раневской все, что думает по этому и другим поводам. Обескураженная открытым и справедливым напором, Раневская промолчала и через несколько минут перестала слышать реплики, подаваемые Погаржельским по ходу репетиции.

Терпели всё.

«Неллочка, — говорил Варпаховский Молчадской, — скажите Фаине Георгиевне, — пусть выходит вот так как есть, с зачесанными волосами, с хвостом».

Он все еще имел наивность думать, что кто-то способен влиять на Раневскую.

Тщательно подбирая выражения, он делал замечания после прогона: «Фаина Георгиевна, все, что вы делаете, удивительно, я восхищен. Только во втором акте есть момент, я попросил бы, если вы, разумеется, согласитесь…»

Дальше следовала нижайшая просьба.

Вечером звонок Раневской: «Неллочка, как я могу репетировать с режиссером, который сказал, что я говно?»

До премьеры выдержки у Варпаховского хватило, но после

очередного выпада «Фуфы» во время одного из спектаклей он сказал, что ноги ее в театре не будет.

Раневская продержалась полный сезон.

А дальше…

Она жаловалась директору:

— Директор, я старая. У меня нет сил, я не могу играть. Вы хотите, чтобы я умерла на сцене?

— Нет, — честно отвечал директор, он действительно не хотел, чтобы Раневская умерла.

До сотого спектакля он ее уговаривал.

— Снимите меня с роли, я ужасно играю, — говорила она.

И хотя было ясно, что плохо играть Раневская не умела, директор подумал: «А ну, как с ней действительно что-нибудь случится на сцене…»

Ему бы сказать: «Фаина Георгиевна! Без вас придется закрыть театр. Все актеры пойдут на улицу с протянутой рукой. Они станут нищими. Даже Завадский станет нищим, даже Любовь Петровна. А что будет с остальными? Ведь у них же у всех дети. Вы хотите, чтобы дети плакали и просили еду?»

«Нет, — простонала бы Раневская, — я не могу, чтобы дети плакали, я не хочу, чтобы актеры ходили по улице с протянутой рукой, я их всех люблю матерной любовью!»

«Тогда не делайте этого, Фаина Георгиевна, — сказал бы директор, — я умоляю вас!»

И Раневская, разрыдавшись, осталась бы.

Для этого надо было родиться другим человеком. И быть другим директором.

А тот, что имелся в наличии, предложил роль Сэвидж Любови Петровне.

— Раневская об этом знает? — первым делом спросила Орлова.

— Нет, но она сказала, что очень устала, что не может больше играть.

— До тех пор, пока мне не позвонит сама Фаина Георгиевна и не скажет, что отказывается, никакого разговора на эту тему не будет.

Директор пытался действовать деликатно. В разговоре с Раневской он спросил:

— Вы действительно не будете больше играть?

— Да, я очень стара, — ответила актриса.

— Тогда, пожалуйста, позвоните Орловой, она отказывается говорить на эту тему без вашего слова (общий смысл сказанного).

И Фаина Георгиевна позвонила.

Обременительный это был подарок — играть после

Раневской. Страшненький, похожий на черную метку.

Варпаховский честно выполнил обещание не появляться в театре.

— Никаким вводом я заниматься не буду, пусть работает Нелли Молчадская.

Атмосфера была накаленная.

Молчадская на какое-то время стала для Раневской главным врагом. Она перестала ее узнавать, здороваться.

— Фуфочка, но вы же сами ее назначили, когда начинали репетировать, — увещевала Раневскую Ирина Вульф.

— Она предательница! Она хуже Гитлера! — как всегда по-актерски «наполнение» и убедительно восклицала Раневская.

Молчадской вскоре позвонила Орлова.

— Я рада, что мы встретимся в работе. Только, Неллочка, у меня первое рабочее предложение. Зачем нам с вами репетировать в пыльной гримерке? Приходите ко мне домой. Вас это не смущает?

Половину проблем снимала эта внятная и пригласительная интонация.

В квартиру на Бронной Орлова и Александров переехали с улицы Немировича в 66-м году. Те же четыре комнаты, только ниже потолки, да и вся квартира была заметно меньше прежней. Некоторые недоумевали — зачем было затевать этот переезд, отказываться от немировичевских палат. «Да надоела она», — запросто говорила Орлова. Правда, по отношению к театру дом выигрывал метров пятьсот разницы, достаточно сомнительной: московское жилище так и осталось не более чем местом прописки, явочной квартирой, населенной только в периоды плотных репетиций.

Они вскоре и начались. Вдвоем с Молчадской, без актеров, — по кадрикам, по словцу, по реплике.

Орлова поражала необычайной въедливостью.

«Неллочка, я не понимаю, зачем я это говорю».

«А что значит эта реплика? Давайте начнем сначала, я что-то запуталась».

«А теперь я хотела бы повторить это место. В прошлый раз вы говорили…»

Это продолжалось три месяца. Любой режиссер мог бы только мечтать о такой ученической исполнительности. Поверив, сработавшись, Орлова шла до конца, как во времена дебютов ее молодости. И хотя память физических действий не улучшилась с годами, проблем с запоминанием текста не возникало.

«На субботу и воскресенье мы уезжаем во Внуково. К понедельнику, Неллочка, я выучу первый акт».

В понедельник она появлялась, зная текст до запятой.

«С ней было легче всего», — вспоминала Молчадская свой опыт четырех вводов в «Странную миссис Сэвидж». При Орловой вернулись артисты, боявшиеся или как-то обиженные Раневской. С ней было удобно. С ней хотелось улыбаться, безукоризненно выглядеть, предлагать, пробовать, не боясь показаться полным болваном, каковым гениально могла кого угодно выставить великая «Фуфа». При ней невозможно было заорать на партнера, огрызнуться, уйти со сцены.

Ей помогали. На одном из черновых прогонов Орлова внезапно остановилась поперек кое-как набранного движения.

— Неллочка, а почему я оказалась возле окна, ведь раньше этого не было?..

Не в первый раз присутствовавший при этом Константин Михайлов повернулся к Молчадской:

— Вы не пробовали дрессировать морских львов? Мне кажется, это легче.

Все это, однако, без раздражения и нервозности.

А в одной из лож в полутьме зала за всем этим внимательно наблюдала лазутчица Раневской — Елизавета Моисеевна Абдулова (вдова актера): наивно было бы думать, что Фаина Георгиевна — при всей ее надмирности — полностью отрешилась от происходящих событий. Какое там отрешилась — лазутчица являлась чуть ли не на все прогоны Орловой, детально докладывая «Фуфочке» о симптомах предстоящего провала.

На последней стадии, перед выпуском, к работе подключился Варпаховский.

В один из дней, когда — как это часто бывает — репетиции были возвращены к застольному состоянию, то есть вновь перекочевали на Бронную, Орлова оставила Варпаховского и Молчадскую на обед.

Появилась серебристая тележка, управляемая галантным Александровым. Весь день он неутомимо манипулировал ею, курсируя между столовой и кухней: Орлова лишь переставляла блюда с тележки на стол.

А через несколько дней пошли уже полноценные прогоны. Борьба с киношной улыбочкой Орловой, ее молодящейся манерой заканчивалась компромиссом. Перед самой премьерой прибежала заведующая пошивочным цехом со страшным известием: Орлова заказала невероятное количество беленьких, розовеньких и прочих веселеньких тонов водолазок.

— Боже упаси! Этого ничего не будет, — заявила непреклонная Молчадская и отправилась к Орловой.

— Любовь Петровна, дело вот в чем… Было бы интересно,

если бы в этой роли у вас были абсолютно другие качества.

Между прочим, одним из качеств Орловой была ее Исключительная понятливость. Молчадская не успела сказать про жизнерадостные водолазки, как Орлова выпалила:

— Вы совершенно правы, Неллочка! Я тоже думала о том, чтобы все было в темных тонах.

Необыкновенный наив забавно соседствовал с деловитостью: она заранее договаривалась об амортизационной стоимости собственных туалетов, включая колготки.

«Вы оговорили с театром условия оплаты? — как-то спросила она Молчадскую. — Нет?! Безобразие! Это нельзя позволять».

Орлова довольно сердито отчитала Нелли, попутно заметив, что не может позволить себе излишнюю щепетильность, хотя ее бюджет составляет около десяти тысяч в месяц.

На следующий день она принесла свое платье, которое вскоре было сдублировано для спектакля.

В трех актах предполагалось использовать три основных цвета: темно-синий, черный и фиолетовый.

Она заказывала какой-то удивительный шиньончик, после недолгих уговоров замененный на седой парик, сшитый из живых волос.

В день показа худсовету прибежал гример с перевернутым лицом: «Орлова велела подстричь парик! Ведь если понадобится, потом не приставишь!»

Молчадская отправилась в гримуборную.

— Любочка! Давайте договоримся…

— Нет, нет, нет! Я все знаю, будет так, как я сказала!

— Ну, послушайте…

— Неллочка, нет!

— Подождите! Это же показ руководству. И только. Не премьера. Не понравится, подстрижем. Все очень просто.

Попрепиравшись недолго, Орлова уступила. Было видно, что она очень волновалась.

Вопросы о париках, шиньончиках и прочем отпали после первого же действия. Орлову начали поздравлять уже в антракте. Провал, который определялся одним тем, что эту роль раньше играла Раневская, был счастливо отменен.

На сцене была Любочка, — именно Любочка — трагически беспомощная, изящная, неизмеримо далекая от той личностной мощи Раневской, которую невозможно повторить. Удача была именно в том, что она ничего не повторила, оставаясь собой. Роль впустила ее в себя, приняла такой, какая есть, и оказалась ей впору. Было видно, что это за человек, и оттого вся ситуация в спектакле выглядела обостренно драматичной.

И была еще одна — очень личная победа: победа над возрастом. Ее миссис Сэвидж оказалась моложе того образа, который до той поры связывался лишь с Раневской.

В тот вечер в квартире Ирины Сергеевны Вульф раздался звонок, которого она боялась и чья неизбежность была очевидна.

— Ну, как вам эта опереточная Любочка?

Бабушка, вероятно, не один час репетировала этот разговор с «Фуфой», но теперь, услышав трагические раскаты ее голоса, растерялась так же, как почти всегда терялась перед Раневской.

— Это очень мило…

— Мило?! (количество восклицательных знаков, не поддающееся исчислению, и горечь, и боль, и досада).

Ирина Сергеевна поняла, что нужно слегка подыграть.

— Фуфочка, но вы же знаете, что такое в искусстве «мило».

Не помогло. Раневская клокотала еще около получаса.

Забавно, что об «опереточности» Любочки она вспомнила только теперь, спустя тридцать лет, почти дословно приведя цитату из «Весны».

Пройдет совсем немного времени, и у Раневской, так же как и у «опереточной» Любочки, возникнут куда более серьезные основания для горечи и обид.

В «…Сэвидж» у Орловой было все, что сопровождает стопроцентный успех, — зал, аплодировавший стоя, занавес, который давали чуть ли не по двадцати раз, восторженные рецензии…

Прошло около года, прежде чем она начала сниматься в том фильме, что показал ей границы ее возможностей и лучше б которого не было.

Орлова уехала на съемки. Она не подозревала, что ситуация с «…Сэвидж» может измениться так быстро.

Была обреченная, мучительно умиравшая в течение семи лет Марецкая.

И был Завадский, готовый дать «Ве-Пе» любую роль, лишь бы смягчить ее смешанные с обычным честолюбием страдания, — пускай и за счет страданий других.

Марецкая до конца дней продолжала оставаться Хозяйкой. Дикостью казалось: зачем этой обреченной, с чудовищно разрастающейся опухолью женщине понадобилась еще какая-то Звезда Героя Соц. Труда (рифмующаяся с гертрудой Завадского, что ли…)?

А вот понадобилась — до дрожи, до спазмов, — как последняя защита от этой опухоли, давившей на головной мозг.

А для звезды нужна была роль.

Завадский распорядился назначить «Ве-Пе» на роль миссис Сэвидж.

Молчадской, отвечавшей за вводы в спектакль, вскоре позвонил директор.

«А вы Орловой сказали?» — спросила она, узнав о назначении.

Ответить директору было нечего.

Когда Орлова вернулась со съемок, работа с Марецкой уже началась.

«Что значит все это хамство?» — спрашивала она Молчадскую.

Что ей мог ответить человек, по распоряжению дирекции отвечавший за вводы в «…Сэвидж»?

Что это — театр? А в театре все происходит вдруг? Все лучшее, и все худшее тоже?

Марецкая вытащила роль на зубах, на своем нечеловеческом характере. Когда, казалось, запас успеха, рассчитанный на роль миссис Сэвидж, полностью истощился, «Ве-Пе» сумела внести в список побед и свое имя. Правда, это уже был изрядно девальвированный успех — инерция самой роли, шлейф предыдущих побед.

Симметрия этого успеха, обид, оскорбленных самолюбий и их проявлений была далеко не полной.

Прелестна эта верная лазутчица Раневской, честно таившаяся в полутьме боковой ложи во время прогона с Орловой.

Любовь Петровна, в свою очередь, действовала иначе. Она лично отправилась на премьерный спектакль Марецкой. Она хотела это увидеть.

Главным вопросом было: что надеть? Несколько дней она перебирала весь свой гардероб, прежде чем остановилась на очень скромном, коричневатого оттенка платье, напоминающем старые школьные формы старшеклассниц. Она взяла с собой внучатую племянницу. В зале она села во втором ряду, с краю. На нее смотрели, ее узнавали, но никто не подходил.

Орлова увидала то, что и рассчитывала увидеть.

«Не могу смотреть на эту домработницу», — сказала она после первого акта, но высидела до конца.

В театральном обиходе есть правило: актер, введенный на роль, должен сыграть два спектакля подряд.

«А Любочка мне это разрешит?» — в своей неподражаемой капризно-кокетливой манере спросила Марецкая на премьерном банкете.

О Любочке в тот момент думали меньше всего.

Марецкая сыграла семь «…Сэвидж» подряд.

Орлова звонила в дирекцию узнать, когда будет ее спектакль.

«Следующий ваш, Любовь Петровна, безусловно ваш, какие могут быть разговоры!»

Разговоры происходили в кабинете Завадского. Это были тихие, грустные, вполне понятные разговоры.

«Вере осталось немного, — говорил Завадский, готовый заплакать. — Совсем немного… Ну, пусть сыграет еще один… Как-нибудь выкрутимся».

Выкручиваться Приходилось директору.

— Я хочу знать, — меня что, сняли с роли? — прерывала Орлова удрученные директорские бормотания по телефону.

Следовал воркотливый поток признаний и заверений.

— Хочу вас предупредить. Если следующий спектакль не мой — я иду к Демичеву.

Она несомненно пошла бы. И несомненно добилась бы своего. Все знали: чтобы пробить свой последний с Гришей фильм, она ходила к Георгадзе, и ей помогли.

Уставший, постепенно отходивший от дел, Завадский не решился спасать «Ве-Пе» ценой еще одной проблемы.

Следующий спектакль играла Орлова.

А Марецкая легла в кунцевскую больницу. Если она и существовала для Любочки, — хотя бы как неизбежный и будоражащий раздражитель, — то после этой истории кончилась навсегда. Не действовали и разговоры о болезни «Ве-Пе», о ее скорой смерти.

«Не надо мне это говорить, — молниеносно вспыхивала Орлова, — хамства я не прощаю никогда».

Как показало время, доводы о болезни и смерти можно было приводить кому угодно, только не ей.

Если на самом деле в человеке заложено знание своего смертного часа, то для Любочки эти разглагольствования имели только обратную силу.

Из трех актрис, игравших «Странную миссис Сэвидж», первой ушла та, что, казалось, переживет остальных.

Когда ее не стало, сниматься для телевидения, записывать спектакль на радио должна была Раневская. Должна и по положению первой исполнительницы, — да и какое там положение! — просто потому, что она была жива, потому, что надо было отлавливать каждый миг этого небывалого художественного создания — «Фуфы».

Время шло, ни о какой записи не было и речи.

Саввина в своем очерке о Завадском вспоминала, как однажды сама подошла к Раневской — уже действительно очень

старой, действительно очень больной.

— Фаина Георгиевна, а почему не пишем «Сэвидж»?

— Я отказалась.

— Как, опять отказались?

— Знаете, позвонил Юрий Александрович. Он сказал: «Фаина, Вера очень плоха, ей немного осталось. Помоги ей, пусть она запишет „Сэвидж“, откажись. И я отказалась».

Так и осталась Марецкая главной миссис Сэвидж, официальной Сэвидж, — в полном соответствии с должностью Хозяйки. Она осталась в радиозаписи и в телеверсии, словно не было ни Раневской, ни Орловой.

Умирала «Ве-Пе» страшно и мужественно. Из оставшихся в живых ни у кого нет прав судить ее и преданного ей Завадского. Зритель? Он принимает то, что есть, и не догадывается о том, чего лишился. У умерших же, как обычно, есть дела поважнее.

Глава 16

Все неудачливые жизни одинаково драматичны, все удавшиеся — драматичны по-своему.

«Жизнь вообще драматична», — говорил один выдающийся человек. «И вы заметили, чем все это кончается?» — добавлял другой.

Переклички тайных тем даже в самой бесконфликтной судьбе способны обнаружить совершенно иную личность, нежели ту, что запомнилась расторопным сородичам.

Пуля, отправленная славным поручиком в небеса, мгновенно возвращается небесами в виде золотого слитка его судьбы.

Сватовские коровы спустя полвека превращаются в нежную Дочку.

Раковая опухоль, давящая на мозги обреченной актрисы, воздействует на судьбу другой, не менее обреченной.

И так без конца — сплетаются, переслаиваются темы, двоятся и разбегаются в стороны неиспользованными возможностями линии судьбы, бесчисленные «может быть» и «что, если бы», а в энциклопедическом словаре появляется несколько сбитых в столбики строк, равнодушно суммирующих эти переплетения.

Мы любим смотреть старые фильмы и записи спектаклей, скрупулезно подсчитывая число именитых покойников в титрах. Какие сшибки характеров, какие подтексты считываются за паузами и репликами. Если бы выписать все те внутренние монологи, что их питали, проявить тайные конфликты в явном сценическом действии, переплести основной текст со сносками и комментариями, получилась бы книга в действительную длину человеческой жизни.

«Черт возьми! Вы хорошо держитесь в седле!» — на прощание говорит миссис Сэвидж один из вечных пациентов «Тихой обители».

Аплодисменты.

Зал взрывался, как бомба с часовым механизмом.

Без осечек. Даже не слыша текста из-за кулис, по особой мощи и восторженности взрыва можно было определить, после какой реплики он последовал.

Кому она адресовывалась? — Миссис Сэвидж.

Кому аплодировали? — Орловой.

В антракте шел дотошный подсчет, летали цифры.

— Я вам говорю, что семьдесят четыре…

— Да что вы! В каком году была «Весна»?

— При чем здесь «Весна»! В прошлом году был юбилей.

— Не в прошлом, а в позапрошлом.
— Тем более, вот и считайте.
— Я же говорю, она ровесница Шурочки!
— Вашей Шурочке сто лет в обед!
— А ей?
— Семьдесят три.
— Говорили же семьдесят четыре.
— …Стефания рассказывала, что она убавила восемь…
— …Александров же старше…
— … Это она его…
— …Не может быть.
— …Даже очень…

На одном из «…Сэвидж» Орлова появилась в широкополом плаще веселенькой расцветки.

Дежурившая на спектакле Молчадская так обозлилась, что даже не подошла в антракте.

— Кажется, Неллочке не понравилось, я его больше не надену…

Она честно «оставалась в седле». Ее кинематографическая улыбка вспыхивала по ходу спектакля часто в довольно неподходящих местах.

Она еще тщательнее прятала руки.

Когда человек смотрит в зеркало, он видит лицо, к которому привык с детства, и лишь по отдельным досадным фрагментам — седой волос, сетка возле глаз — угадывает очертания собственной старости. Смотрящий в зеркало, тем более женщина, почти всегда кажется себе моложе своего возраста, на сколько бы лет тот не выглядел в глазах окружающих. Старость, если она не ускорена болезнью, может приучать к себе постепенно. Она способна быть деликатной и вежливой. До тех пор, пока «последняя фотография» не превращается в посмертную маску.

Это мертвенное выражение, свойственное некоторым последним фотографиям Орловой, — не только следствие мучительных косметических усилий. Когда актрисе семьдесят и она недавно сделала пластическую операцию — разговоров о форме и возрасте не избежать.

Один из этих разговоров между Анисимовой-Вульф и Орловой оставил довольно странное впечатление. В 72-м году Ирина Сергеевна начинала «Последнюю жертву». Еще ничего не было ясно, когда неожиданно позвонила Орлова и после обычных слов приветствия мягко перешла к делу. Дело оказалось столь необычным, что сначала Вульф показалось, что ее разыгрывают. Ненавязчиво, но вполне внятно Орлова предлагала свои услуги в роли Тугиной.

Было это так неожиданно, что ничего, кроме правды, в ответ не выговорилось.

— Но ведь, ей там, кажется, нет и тридцати.

Орлова нисколько не смутилась.

— А знаете, Ирина Сергеевна, мы просто с вами давно не виделись. После операции я даже самой себе нравлюсь.

К этой теме вернуться им больше не пришлось.

…Помню, как я шестилетним входил в комнату к бабушке после какой-то невнятной отлучки. Ей было скверно с сердцем, но на следующий день — 10 мая — уже назначили репетицию. Я вошел в комнату с зашторенными окнами, увидел повернутое в профиль лицо, книгу, выпавшую из рук, и ее, неподвижно лежащую на одеяле, и, простояв сколько-то минут, вышел. Я точно знал, что произошло, но в силу какой-то странной деликатности, свойственной детям, а может, просто потому, что впервые увидел смерть, счел нужным показать, что ничего не понял: смерть в детстве иногда представляется чем-то постыдным.

«Последнюю жертву» заканчивал Завадский.

Ушел один из немногих, а то и единственный человек, которому Орлова могла верить в театре.

Эпизод с Тугиной оказался только эпиграфом к тому, что происходило дальше.

История последнего фильма, в котором снималась Орлова, обернулась историей болезни. Малоизученной болезни, называемой «временем», — без каких-либо социальных смыслов, которые любят вкладывать в это слово.

Когда все конфликты разрешены или начинают казаться несущественными, время становится последним недугом, на который уходят оставшиеся силы.

Считалось, что в этом фильме Александров подставил Любочку: старый, плохо соображающий режиссер, уже не отдающий отчета в том, что происходит в современном кино, продолжающий смотреть на жену глазами своей молодости, поставил в конце ее пути жирную невыводимую кляксу.

Увы, это только часть правды. Все было намного сложнее и драматичнее, чем это виделось историкам кино, знакомым и близким. Проще всего представить Орлову жертвой старческой расслабленности мужа. Дело, однако, в том, что время было немилосердно к обоим.

Еще в конце шестидесятых в гостиной дома № 14 на улице Лебедева-Кумача перед горевшим камином читались на пробу кусочки сценариев, строились планы. Потом это стало

происходить все реже и реже. В семидесятые Александрова уже больше устраивало читать чужие сценарии, нежели писать свои. Он с удовольствием консультировал одно из творческих объединений «Мосфильма» по широкому, что называется, кругу вопросов, записывал фрагменты мемуаров, выезжал в творческие командировки, по-прежнему заседал в президиумах. Он с удовольствием принимал гостей из-за рубежа, фотографировался с очаровательной Кардиналле, с Мастроянни, Феллини.

Приезжали какие-то французы, и Любочка (открытая светлая кофточка, кремовые брюки), с неподражаемой игривостью представляла появившуюся родственницу с сыном:

— Это моя внучка, а это мой правнук!

— Не может быть! — удивлялись французы.

Просияв, Григорий Васильевич вновь рассказывал анекдот итальянского епископа, а после приема с удовольствием отдыхал наверху, в рабочем кабинете, пока Любочка примеривала новое платье для очередной концертной поездки. Все было очаровательно.

«И он позволяет ей ездить по этим дырам?!» — говорили знакомые.

Как будто если бы не позволял, то тут же написал бы дюжину первоклассных сценариев.

В том-то и дело, что это Орлова усаживала его за стол. Это она брала с него слово, что к ее дню рождения или к их общему Дню в апреле этот удивительный сценарий будет готов. Она была уязвлена историей с Марецкой. Она поняла, чем могут обернуться ее последние годы в театре. Все так непрочно, так зыбко, и нет ничего, кроме «…Сэвидж», а ей уже семьдесят, и скоро никакие световые ухищрения и выборы ракурсов не спрячут старческий оскал и шею — эту вечную доносчицу на службе у возраста.

Иногда ей казалось, что Гриша просто боится очередного провала и не знает, как подступиться к теме. То, что он ей читал время от времени, было странной смесью «старого» дребезжания и ненавистного ей модернизма с кукольными личиками ее предыдущих воплощений. Орлова браковала этот прихотливый вздор, и Александров надолго замирал в каком-то лирическом оцепенении.

Откуда-то он выудил материал о двух разведчиках на пенсии, ее страшно рассмешило, что разведчики тоже выходят на пенсию.

Материал этот постоянно пребывал на рабочем столе в кабинете, в состоянии какой-то хронической обработки. Обработка эта происходила чаще всего по утрам, в пасмурные дождливые дни — в ясную погоду она благополучно отменялась. Однако дело, казалось, двигалось.

В одно такое утро — небо было плотно обложено и уже начинало моросить — Орлова вышла из дома в светлом дождевике, с небольшой круглой корзинкой в руках. Лето было грибным, и в березняке, с правой стороны от тропинки, ведущей к внуковскому дому, с чудесным постоянством вырастали белые и тот особый крепенький сорт подберезовиков, который им подражает.

Ей повезло. Невдалеке от трех пошедших от общего корня берез она еще издалека увидела одного из таких имитаторов, непонятно когда успевшего подняться над травой, — вчера еще тут ходили. Она аккуратно подрезала крапчатую упругую ножку, уже облюбованную коричневым слизнем, обернулась, увидев свой же прошлодневный надрез — идеально круглый, но уже потускневший; в мутной сосредоточенности подобрала оранжевую сыроежку, которой хотела было побрезговать. Прошла пустоватое место с валуем и огромной выжидательно застывшей лягушкой, и тут нервы полыхнули, в глазах замелькало: еще неясно, что там, но она уже тянулась к этим светло-кофейным шляпкам, наивно торчавшим из проплешин травы, — озираясь, кося глазом в сторону. Настоящий грибник, найдя белый, подбирается к нему настороженно, боясь спугнуть привалившее счастье… Когда вам попадается гриб, вы каждый раз всплескиваете руками… Чувствовалось, что тут есть еще… Ужасное слово. Чувствовать. Удел дилетантов. И «Фуфы».

Когда она вышла к дому, сливочный просвет в небе заполнился желтком. От серебристой ели справа от террасы протянулась бледная тень.

Пока она ставила корзинку, снимала дождевик и резиновые полусапожки, проходила из коридора в холл, наполняя дом звуками и привычно дожидаясь ответных шагов из кабинета сверху, гостиную полностью затопило солнце. Посверкивали и бликовали сувенирные игрушки венецианского стекла, старенький рояль с концертной фотографией Любочки и ее верного постоянного аккомпаниатора — Левушки Миронова, преданного, обожаемого Левушки, радостно потиравшего руки, говорившего чуть в нос, похожего на молодого Плятта…

Стрельнувшая по березе белка нервно застыла, гипнотизируя сердитыми глазками женщину в окне, дернулась и стремительно понеслась с ветки на ветку.

Прислушиваясь к тишине, Орлова постояла еще недолго, задернула ситцевые шторы и поднялась наверх.

Небольшой коридорчик с фамильным музеем дрожал и таял от солнца. Дверь в кабинет была прикрыта.

Она подошла, улыбаясь, осторожно потянула дверную ручку,

заглянула внутрь.

Отворенное окно, заполненное зеленью и солнцем, развевающаяся занавеска, письменный стол с его идеальным порядком, диван, и на диване Гриша, спящий мирным, торжественным и отнюдь не чутким сном.

В тот день в квартире племянницы Орловой Нонны Сергеевны — раздался звонок в дверь. На пороге стояла Любочка. То, что она приехала не на своей машине, было странным, то, что явилась без телефонного звонка, было странным вдвойне.

Веселая суета и сетования, что знали бы — приготовили к ее приходу что-нибудь на стол, сменились повальным весельем.

— Я к вам навсегда. Сегодня я ушла от Гриши.

Шутка была особенно удачной, если учесть, что при Орловой находился вместительный новенький чемодан.

Сели за чай.

— Я ему сказала: до тех пор, пока он не напишет новый сценарий, ноги моей в доме не будет!

Буквально через пять минут раздался телефонный звонок.

— Если это он, я трубку не возьму!

Пришлось подойти внучатой племяннице.

В трубке послышались знакомые воркующие интонации.

— Машенька? Добрый день. Любушка у вас?

— Да, Григорий Васильевич…

— Пригласите ее, пожалуйста.

— Она не хочет брать трубку, Григорий Васильевич.

— Да? Почему же?

— Потому что вы не написали сценарий, — чувствуя себя полной идиоткой, произнесла родственница.

Через несколько минут звонок повторился.

Орлова демонстративно отвернулась к окну.

— Что делает наша Любушка?

— Пьет чай и очень сердится.

— Тогда скажите ей, что я уже написал несколько страниц (сдерживаемый, обоюдный хохот, пересказ Любушке, ее решительный, непреклонный жест).

— Она сказала, что никогда, Григорий Васильевич.

Еще один звонок.

— Пока не будет готов весь сценарий, я не вернусь!

— Григорий Васильевич, вы написали хотя бы половину? — уже не сдерживая хохота, спросила племянница.

— Безусловно. И даже более!

Раздался какой-то странный механический смех, потом треск, и все предыдущие диалоги были воспроизведены. Диктофоны в

тогдашней Москве были чудесной новинкой, и Александров не упустил случая продемонстрировать свое приобретение.

— Ну а теперь, Машенька, может быть все-таки Любушка подойдет к телефону?.. Иначе у меня не пойдет творческий процесс.

— Любочка, Григорий Васильевич сказал мне, что, если ты не подойдешь, у него не пойдет творческий процесс…

Орлова решительно повернулась на стуле.

— Да? Хм-м. Посмотрим.

Она взяла трубку. Дальнейшая слышимая часть разговора сводилась к скромной вариации из двух слов: «Да. Да. Нет. Да, — гневно повторяла Орлова до тех пор, пока на том конце провода не было сказано или сообщено нечто такое, что односложное утверждение обернулось восторженно-блаженным выдохом: — Да-а-а?!!»

— Гриша уже выслал машину, — сказала она, положив трубку.

И через несколько минут упорхнула со своим так и не распакованным чемоданом.

Когда бы она знала, каким результатом обернется эта вполне водевильная подготовка. Фильм был серьезен, как благое намерение, и тяжел, как смертный грех. Назывался он романтично: «Скворец и лира».

Орловой удалось уговорить мужа отказаться от идеи музыкальной комедии. Александров и до этого пребывал в абсолютной уверенности, что любой режиссер, делающий комедии, способен снять достойный «серьезный» фильм. Впервые проверить этот тезис практикой ему удалось, лишь перешагнув собственное семидесятилетие.

Он и сам появился на экране в небольшой роли благообразного генерала — седые усы щеточкой, грустный бархатный взгляд из-под кустистых бровей: автограф для неблагодарных потомков.

Большой портрет Орловой в роли разведчицы Людмилы Грековой поместил в своем первом за 73-й год номере журнал «Искусство кино».

В первой части фильма она изображала служанку Катринхен в доме немецкого генерала, во второй — светскую даму, племянницу престарелой баронессы Амалии фон Шровенхаузен.

«Наш фильм не детектив, — объяснял Александров, — думаю, что это будет документальная лента». Что он при этом имел в виду, так и осталось загадкой.

Главные сцены картины снимали в начале весны 1973-го.

Орловой шел семьдесят второй год.

Был эпизод в сцене с Петром Вельяминовым, где она стоит в подвенечном платье, в фате.

Это было странное, это было страшное зрелище.

У нее заметно тряслась голова в кадре. Она была озабочена лишь тем, как и на сколько лет выглядит. О ее руках уже достаточно было сказано. Не помогал ни тщательно выверенный свет, ни особые ракурсы. Работа сводилась к постановкам «мизансцены ресниц».

Настоящая тема картины — отчаянная борьба Орловой со временем.

Это был фильм, где двое людей — постановщик и главная исполнительница — в равной степени не чувствовали, не видели, не знали своего возраста.

По студии ходили веселые байки, чем-то похожие на анекдоты, которые в то время травили об анемичных старцах из политбюро. «Скворец и лира» быстро переименовали в «Склероз и климакс». Любочку, впрочем, старались щадить.

Во время съемок она задергала свой организм всевозможными диетами. Она по-прежнему занималась станком, теперь уже с плачем — буквально с плачем, — отлеживаясь после своих ежеутренних полуторачасовых мучений.

Но, может быть, куда болезненнее этих физических напряжений было постоянное утруждение своего естества, подгонка его под образы своей молодости.

Болезнь возникает от несоответствий.

Теленок, превратившийся в быка на плечах возмужавшего носителя, в конце концов умирает. Мертвого нести тяжелее.

Бессмысленность этой тяжкой ноши, которую кое-как удалось доставить по назначению — довести картину до монтажа, — стала ясна после первых же просмотров материала.

«Мне никогда не будет больше тридцати девяти лет, ни на один день»… В театре эта фраза вызывала неизменный восторг. В кино, преподносимая в качестве метафоры жизни, — она больше не проходила. И не могла пройти.

Орлова оставалась ей верной до конца. Она не умела жить в каком-то ином возрасте, кроме помеченного этой театральной репликой, потому что другого возраста для нее просто не существовало — дальше шла только смерть.

Она не отступилась даже после того, как увидела отснятый материал, который с предельной жестокостью показал границы ее возможностей. Даже после того, как фильм положили на самую дальнюю и непочетную полку кинохранилища. Сколько ее обожателей были избавлены тем самым от разочарований, горечи

и тоски… Вряд ли она понимала это, когда ехала на свое последнее озвучивание весной 74-го.

Вечером того же дня Орлова отыграла «Странную миссис Сзвидж». Ночью у нее началась рвота. На следующий день ее увезли в больницу с подозрением на желтуху.

«Есть много способов выразить любовь», — говорит Этель Сэвидж, вспоминая о встрече со своим мужем. Покидая больницу, она слышит фразы, использованные в ее рассказе. Обитатели клиники возвращают ей то, чем она успела поделиться с ними, — посильное выражение любви:

Джефф. Черт возьми! Вы хорошо держитесь в седле!

Флоренс. Будьте осторожны. Не сломайте себе шею!

Ферри. Возьмите зонт, на улице дождь.

Мисс Педди. Я… вас… люблю…

Ганнибалл (он не говорит ничего).

Миссис Сэвидж покидает «Тихую обитель», пациенты которой остаются в выдуманных ими мирах — настоящих, каждый — в своем. Ганнибалл виртуозно играет на скрипке, Флоренс сидит с ребенком на руках, миссис Педди рисует настоящую картину, Джефф играет на рояле, Ферри — молодая, красивая, в новом платье. Мир, о котором все они мечтали и который можно разрушить одной фразой.

Есть много способов выразить любовь. И правда — далеко не всегда самый подходящий из них.

На роль в пожарном порядке была введена другая актриса. Четвертая миссис Сэвидж. Театр тогда гастролировал в Омске.

Подозрение на желтуху не подтвердилось. Речь шла об операции: удалении камней желчного пузыря.

Орлова лежала в кунцевской больнице, в другом отделении которой вот уже не первый год (выходя и вновь возвращаясь) помещалась Марецкая. На груди у «Ве-Пе» лежал небольшой магнитофон, на который она в течение дня записывала по нескольку стихотворений: Пушкин, Тютчев, Есенин. Те, кто слышали эти записи, говорили, что это лучшее из всего сделанного Марецкой.

Позднее в этой больнице оказался и Завадский.

— Ты от меня к Вере? — спрашивал он пришедшую к нему Молчадскую. — Обязательно передай ей привет. Я скоро выберусь отсюда.

Молчадская шла к «Ве-Пе», и та давала послушать свои последние записи.

— Странно, сколько раз передавала приветы Любочке, а она мне ни разу, — жаловалась Марецкая.

— И не передам, — замедленным эхом отзывалась через

какое-то время Орлова, когда ей рассказывали о сетованиях «Ве-Пе». — Не надо мне о ней напоминать.

Так они и лежали на разных этажах больницы, связанные друг с другом старостью, несчастьем и условной системой принимаемых или решительно отвергаемых приветов.

Орлова тогда выглядела самой благополучной из них.

В больнице она тотчас потребовала, чтобы ей дали возможность заниматься станком, который незамедлительно был доставлен Гришей из Внуково. На столике перед ее кроватью стояла его фотография и букет незабудок.

В то утро она позвонила ему точно в условленный час, как обычно, сказала, что чувствует себя превосходно, впервые за много дней с удовольствием позанималась станком, правда, немного устала, но ничего, «хорошенько высплюсь, а потом позвоню сама», просила его надеть на прогулку теплый свитер, а то опять похолодало, погода никак не установится.

Когда Григорий Васильевич вернулся с прогулки, была уже середина дня. Он сел перед окном в кресло и, закурив гаванку, неторопливо развернул свежие, тотчас запачкавшие подушечки пальцев «Известия». Газета еще хранила запах утреннего кофе и гренок, он начал просматривать ее еще за завтраком, но без конца отвлекал телефон. Убаюканный привычным, ничем не нарушаемым ритмом, он отложил ее через несколько минут, потом потянулся, аккуратно вернул разъехавшиеся листы в почтовую, прямоугольную форму и откинулся в кресле.

В глазах тотчас поплыла зелень, заколыхались ветки. Задумчивый послеобеденный гул самолета, присматривавшегося к внуковскому аэродрому, понемногу сменялся какими-то звуковыми сигналами, должно быть, оповещавшими о снижении. Они становились все отчетливее и прерывистей, и когда шасси клюнули взлетную полосу — так бросило вперед, что пришлось схватиться за подлокотники, — перешли в истерическое повизгивание телефона.

Он продолжал надрываться, пока грузный человек в темном домашнем свитере, с нашейным платком высвобождался из кресла, топал, теряя тапочки, вниз и, решив дождаться, пока он снимет трубку, в последний момент иронически отменил связь.

Промышлявшая в дубовых ветвях белка спустилась на землю, вытянулась столбиком и тут же стрельнула обратно по стволу. «Как вам понравился наш новый шофер?» — «После Игнатия Станиславовича мне все равно, Гришенька…» Почему-то он вспомнил этот недавний разговор с женой, стараясь найти связь между ним и тем, что собирался сейчас сделать.

Григорий Васильевич дозвонился сразу. Молоденькая

сиделка с южным говором заверила его, что все идет благополучно. Он переспросил. «Не стоит волноваться, — сказали ему, — операция началась два с половиной часа назад».

О том, что он попал на единственную непредупрежденную Орловой медсестру, Александров узнал только на следующий день после того, как срочно вызванивал отпущенного с утра шофера, соединяя разрозненные фразы и вспоминая преданного Казарновского, как потом несся в больницу, едва сдерживая слезы, бежал с этажа на этаж, а потом до вечера ждал, когда придет в себя Любушка. Договорившись со всем медперсоналом не сообщать ему об операции, она не учла — не могла учесть лишь одну сиделку — по чистой случайности оказавшуюся в тот момент у телефона. Кому-то необходимо было выйти, кто-то кого-то попросил заменить на полчаса или на двадцать минут.

Есть много способов выразить любовь… Заговор оказался хорош всем, кроме одного. Как и любой другой, этот заговор любви не был рассчитан на случай.

Операция прошла превосходно. Репетиция катастрофы закончилась.

Летом Орлова договаривалась о новых костюмах к «… Сэвидж». «Мы во Внуково, — писала она Нелли Молчадской, — хочу, чтобы вы приехали к нам. Чувствую себя хорошо».

Молчадской удалось увидеться с Орловой лишь в начале июня, на Бронной. Выглядела Любочка действительно неплохо, хотя болезненная желтизна все еще оставалась. Во время обеда говорили о Сэвидж, о новых костюмах.

«Я ведь, знаете, опять на диете и, как видите, похудела», — сказала Орлова, вставая из-за стола и демонстрируя фигуру.

«Как интересно, Неллочка, — добавила она через минуту, — я слышала, что у всех, кому удаляют камни, остается большой шов. А у меня совсем-совсем маленький».

Она вышла из комнаты и быстро вернулась, держа в руках небольшую коробку.

— Вот мои камешки, — сказала Любочка, пересыпая ее содержимое с ладони на ладонь. — Правда, похоже на гальку?

У Орловой было свойство, которому она не изменяла до конца дней: звоня в дом кого бы то ни было из своих знакомых, она не только называла по имени-отчеству их родственников, но всегда находила для них хотя бы несколько слов — приветствия или ободрения. Так было и когда к телефону подходил отец Молчадской, уже тяжело больной, умерший вскоре от рака поджелудочной железы. Что может означать маленький шов, его дочь знала не понаслышке. Разрезали, увидели и зашили.

О том, что увидели во время операции врачи, Александров узнал в тот же день. Тогда ли или чуть позже он сказал фразу, покоробившую племянницу Орловой: «Хорошо, что она первая…»

Просто он слишком хорошо понимал то, о чем говорил.

Глава 17

Есть много способов выразить любовь. И правда — далеко не всегда самый удобный из них.

Этой маскировочной галькой, которой ее снабдили в больнице, тема болезни была для Орловой исчерпана. Запрет, наложенный на ее обсуждение, стал абсолютным, словно речь шла о каком-то мрачном грехе недавнего прошлого.

Орловой не было на открытии сезона 1974/75 гг. В сентябре она вновь оказалась в больнице.

Худенькая, пожелтевшая, с темным шиньоном, в розовато-белой водолазке, она лежала в палате, обложенная книгами. Она мало кому разрешала навещать ее в больнице. Когда она поднимала на вошедших глаза с совершенно желтыми белками, становилось ясно, что все плохо. Тот, у кого был подобный опыт, поймет, что имеется в виду.

И вдруг стало заметно, что она очень небольшого роста…

Мало кто знал тогда, что Орлова искала пьесу для постановки в новом сезоне. На свой театр она уже не надеялась.

— В Моссовете мне ничего не дадут, — не раз говорила она.

Переговоры велись с Дунаевым из Театра на Малой Бронной. Дело было за пьесой. Она хорошо понимала, что это должна быть за пьеса. Легкая, комедийная — полностью совпадающая с ее личной и неизменной темой, которую она продолжала ощущать в себе, вопреки болезни.

«Только не нужно никаких драм», — говорила Орлова своей внучатой племяннице, с которой они перечитывали весь мировой репертуар.

Ей хватало той драмы, которая с каждым днем отнимала у нее последние силы. И чем меньше оставалось сил, тем отстраненнее от происходившего с ней самой должна была оказаться пьеса.

Она все еще верила, что способна одолеть время, навязать ему собственное — пусть не бессмертие, так хотя бы свой нестареющий образ. Тот самый образ, который еще при жизни превращался в посмертную маску.

«Маска» (или «Травести») — таково было название последней выбранной Орловой пьесы.

Когда-то румынский комедиограф Аурел Баранга был популярен и плодовит. В СССР его много переводили, но не часто ставили. Эта его малоизвестная пьеса — о театре, и о Хозяйке театра — неувядаемой, и (в перспективе) бессмертной актрисе Александре.

«Оставьте автора в покое. Как правило, он единственный человек, который не знает, что написано в пьесе», — говорится в первом действии. На самом же деле Баранга вполне отчетливо эксплуатирует немудреную тему взаимопроникновения театра и жизни: сцена выяснения отношений между Хозяйкой и неудачливым артистом, ясное дело, оказывается вполне плодотворной репетицией.

Действие плавно катится к финалу, ненарушаемое ни единым неожиданным всплеском, — провал нового спектакля оборачивается «подлинными человеческими чувствами» героини, вызванными к жизни неудачей и одиночеством. И все же, сколь бы незамысловатой и простенькой ни была или ни казалась пьеса, в ней есть интонации, заставляющие вибрировать актерские нервы.

«В третьем действии я на двадцать лет старше. В том возрасте, когда жалеть не о чем. Воспоминания. Весь секрет жизни в том, чтобы вовремя подготовить хорошие воспоминания…»

В палате было темно, на столе лампа. Сил и желания еще хватало на то, чтобы отчеркивать текст карандашом.

«Мне очень жаль, но в данный момент у меня только одно желание: повернуть время назад. Я не завидую тем, кто умеет предсказывать будущее. Самое трудное — это предсказать прошлое, ушедшее безвозвратно».

Большую часть дня в палате находился Александров. Ссутуленный, неподвижный, с коричневатыми мешками под глазами, все давно знающий; он мягко улыбался, рассказывая ей о Внуково, о своем новом сценарии, некоторые сцены из которого обещал прочитать в скором, совсем уже скором времени.

«…Я же Вам говорил, маэстро, это не что иное, как стремление показать, что существует мир иллюзий, фантазий…»

Именно он, Григорий Васильевич, как-то очень наглядно и безжалостно отражал действительный возраст Орловой: своей болтливой рассеянностью, некстати, как приступ, накатывавшими на него воспоминаниями, всей своей тяжелой, как-то просевшей фигурой.

«…Уже поздно, я одинока, постарела — этого не надо писать — и мне ничего другого не остается, как состариться. Напишите мне эту сцену».

Маска затвердевала, каменела. Орлова звонила из больницы, договариваясь о новых костюмах к «…Сэвидж». Но иногда сквозь слепок просвечивали живые глаза с желтыми белками — живая, почти ничем уже не стесненная душа.

«Абсолютно не боюсь умирать, Неллочка, — однажды сказала

она Молчадской. — Я ведь, в общем, устала жить. Я много поездила, повидала. Все было в моей жизни».

И так же без усилий и акцентов, как эта тема возникла в разговоре, так и незаметно сошла на нет, словно не выдержав того неизбежного груза литературности, которым ее наделяют.

Разговоры о болезни по-прежнему запрещались, но была ровно одна минута, когда, то ли раздраженная банальным вопросом, или по какой-то другой причине, Любочка вышла из образа.

«Я знаю, что у меня, хотя мне все врут», — сказала она внучатой племяннице.

И тут же, поняв по ее реакции, что попала (смутила, выбила), потянулась к «Маске» с ее испещренным карандашными пометками текстом.

«Маска» всегда была под рукой. Маску уже немыслимо было снять.

Глядя в зеркало, Орлова видела, что симптомы улучшения, о которых ей говорили, что называется, налицо (каламбур, приобретавший самый буквальный смысл).

Три месяца назад, попав в больницу и заметив, как изменился цвет ее лица, Орлова сразу позвонила племяннице, попросив ее привезти губную помаду и кофточки, которые не подчеркивали бы происшедшую перемену.

Теперь она возвращалась к прежним цветовым гаммам в косметике и одежде.

«А вы знаете, я действительно светлею, желтизна почти совсем пропала», — говорила она. И тем немногим, кто понимал, что это значит, оставалось ласково улыбаться в ответ — что тут было сказать: распад опухоли всегда сопровождается этим смертельным просветлением.

Оставались планы на будущий год, множество планов. Гришин сценарий, Баранга — с Театром на Малой Бронной удалось договориться.

Она спокойно отнеслась к очередному вводу в «Странную миссис Сэвидж». Еще одна исполнительница — четвертая, может быть пятая, шестая, уже не столь важно.

Орлова смотрела в зеркало. Она видела выглаженное, бледное, почти без морщин лицо. Она точно знала, что никакой операции больше не будет. Как, в какой момент заблудилась в ней и сошла от страха с ума эта проклятая клетка, разъедавшая теперь нутро, мысли, душу?

Она не могла это понять, но знала, что еще тридцать, двадцать лет назад справилась бы с любой болезнью, и с этой тоже… А теперь… Ей был понятен Завадский, сказавший перед

своей операцией: «Проснусь — хорошо, не проснусь — тоже неплохо».

Перед Новым годом Орловой разрешили уехать домой. 1 января она должна была вернуться в больницу.

Она многим звонила в тот последний вечер уходящего года. Поздравляла, говорила, что чувствует себя сносно, что, скорее всего, в январе поживет пару недель во Внуково — только ненадолго заедет в больницу.

Никто за все время болезни Орловой не мог вспомнить, чтобы она хоть раз пожаловалась на боль. Словно боли не было вовсе, или это сама болезнь действовала с деликатной разрушительностью, присущей смерти.

Без одной минуты Нового года Орлова и Александров вышли из дома. Все, как обычно, кроме одного. Это был первый Новый год, который они встречали не во Внуково.

Коварная вещь — семейные традиции, укоренившиеся личные приметы. Следуя им, попадаешь в зависимость от выдуманных тобой же самим форм, отступление от которых всякий раз грозит вывернуть жизнь наизнанку. (Я, например, знал одного человека, умершего именно в тот единственный год, который он встретил в собственном доме, вопреки собственной же примете.)

В ту ночь в Москве валил густой снег, было нехолодно (лютые морозы, унесшие жизнь не одного пьяницы, пришли позднее).

Дойдя до «Метрополя», Орлова и Александров вернулись по другой стороне улицы Горького и до двух часов ночи гуляли по Тверскому бульвару.

Это была очень тихая и очень медленная прогулка. Им было что вспомнить в ту снежную ночь и что сказать друг другу… Но уже подходя к дому и увидев стоявшую во дворе черную «Волгу» — наследницу их беловерхого «БМВ», они одновременно заговорили про один из своих торопливых отъездов во Внуково. Почему-то они очень спешили, и, когда все вещи были вынесены и шофер уже повернул ключ, Любочка спросила: «А моя сумка, Григорий Васильевич?» Александров сокрушенно ойкнул. «Гриша, вы — жопа!» — быстро сказала Любочка, садясь в машину, и как вспыхнул, как тут же бросился наверх, исправляя нерасторопность, шокированный Григорий Васильевич (при знакомых! при шофере! как можно!). И почему-то эта смешная минутная размолвка отозвалась теперь такой нежностью и тоской и так захотелось во Внуково — прямо сейчас, не раздумывая.

Они все же поехали туда в первых числах января, после больницы, и, как и предполагали, почти две недели прожили там.

Многие вспоминают ее звонки в тот период, но почти никто не может вспомнить содержания разговоров.

«Я почти совсем светлая», — сказала она Молчадской незадолго до возвращения в больницу.

А потом был отъезд из Внуково — этот внимательный настороженный взгляд вещей. Есть люди, у которых душа переворачивается от вида забытой на диване игрушки. И есть другие, которые не поймут, про что эта фраза.

Еще недавно — стол «бобиком», заготовленные пуговицы, неотправленная открытка, Заснеженная терраса с недавними беличьими следами — очень отчетливыми.

Зимний вид в окне, весенний вид, летний — все виды из всех окон, со всех террас, уносимые с собой, распихиваемые по карманам памяти. Сорок лет вместе, прошлом, в 73-м году они отмечали эту их общую дату. И больше тридцати — здесь, на этой «дачке». Фотографии в коридоре, рисунки. «„Люблю грозу в начале мая“, — и в декабре люблю „Весну“. Любочке и Гришечке с нежной любовью — Ф. Раневская — фея».

Элегантный — в пенсне и с тростью, перекинутой через левую руку, Качалов… «Пять лет уже промчались ровно/ с тех пор, как Вы, Любовь Петровна,/ Со мной снялись в Москве. Любовь/ Орлову я увидел вновь./ Теперь в глуши лесов сосновых/ Пять лет тяжелых и суровых/ Весьма состарили меня./ Но пощадили Вас. И я/ все так же нежно и любовно/ Гляжу на вас, Любовь Петровна!» 39-й год, весна.

Вернувшись в больницу, она словно потеряла последние силы. Она больше никому не звонила. Только Грише, когда он — почти постоянно находившийся с ней в палате — уезжал на ночь на Бронную.

Звонили ей в квартиру. К телефону подходил Дуглас и неотличимым от отца голосом рассказывал… Там уже было все очень плохо.

Звонили в квартиру племянницы — Нонны Сергеевны Голиковой. Она подтвердила про маленький шов. Диагноз: рак поджелудочной железы. Все было ясно уже полгода назад.

В театре, в Москве об этом говорили последние три месяца.

Орлова сознавала, что умирает. Она понимала, что осталось совсем немного. Двери палаты закрылись для всех, кроме врачей и Гриши. Она не могла позволить, чтобы ее видели «такой». Кажется, будь ее воля (или, скорее, не оставь ее последние силы), она бы постаралась устроить так, чтобы умереть в этой больнице анонимно, безымянной старухой, чтобы даже врачи не узнали, кому они ставили свои безнадежные капельницы.

«Такой» Орлову не должен был видеть даже он —

единственный ее человек на свете. Гриша. Ах, если бы можно было угадать, заручиться при жизни гарантией будущей встречи за ее чертой, она бы без сомнения отменила эти выворачивающие душу страдания при уже сомнительном свете настольной лампы. Если бы можно было различить контуры совместного узора, проступающего то по ту сторону сознания, то по эту, она, без сомнения, лишила бы его этих последних дней муки и страха, и ожиданий. Она уходила, он оставался. И так как она наделяла его той же мерой любви, которую испытывала сама, то и его будущее одиночество — мнимое или действительное — виделось Любочке ее собственной непоправимой бедой, которую она теперь пыталась смягчить.

Они разговаривали. Она думать не могла о его остающейся без присмотра старости, она была уверена, что это именно так.

Они говорили до тех пор, пока она оставалась в сознании. В первый раз она потеряла его утром 22-го. Он был уверен, что это конец. Но ее вернули. Она улыбнулась, сказав, что, пожалуй, на сегодня хватит, ему надо отдохнуть, выспаться, да и ей тоже. Он ответил, что однажды уже выспался, славно выспался полгода назад, — вы помните? — и остался. Когда он открыл глаза, казалось, что она спит. Это был очень долгий и очень глубокий сон, из которого ее не могли вывести. Она не реагировала ни на что. Он продолжал сидеть, время от времени окликая ее по имени-отчеству.

Это продолжалось до ночи.

Потом к нему подошли, сказали, что изменений не будет, не может быть — лучше поехать домой, отдохнуть, известно, что говорится в таких случаях.

Приехав на Бронную, он быстро заснул.

Людям такого склада часто снится прошедший день с абсурдными дополнениями будущего.

Кто-то приходил, уходил, его старались не оставлять одного.

Телефонный звонок разбудил его в седьмом часу утра.

Она как-то странно произнесла эту фразу. Да и сама фраза была странной. Так говорят во сие. Мертвые с живыми.

«Гриша, что же вы не приезжаете ко мне? Приезжайте, я жду…»

Еще не сбросив сон, он одевался, проглатывал вчерашний кофе, звонил шоферу. Все повторялось. Множество мелочей, глазея в будущее, предлагали запомнить, как это все начнет выглядеть после… Те же комнаты, шторы, портреты, люстра. В сафьяновой коробочке за зеркалом ее сапфировые серьги, журналы мод, и эти бесчисленные платья, костюмы, кофточки, туфельки с прозрачными каблучками Золушки.

Будет такое же утро, темное, как беда, навстречу которой он выталкивал себя, потом день — бессмысленный в своей ясности. Эти ступени вниз, по которым предстоит подняться сколько-то часов спустя, когда все совершится, когда все будет известно. Впрочем, все ведь известно уже сейчас. Постоянная репетиция горя превращает его премьеру почти в формальность, и все-таки… Ее голос — он знал, что с голосом будет труднее всего. Он будет слышен в самых неожиданных или неподходящих местах, возникать без предупреждения здесь и во Внуково. «Я не думала, что разведчики тоже выходят на пенсию… Как интересно». «Шануар великолепен на натуральном материале».

Голос и запах. Два изощренных мучителя.

Как все же она странно сказала — что же вы не приезжаете… Действительно странно. Вспомнились те две несчастные, что с безумным постоянством преследовали ее все последние годы, снимали комнаты неподалеку от их дачи, навязчивыми привидениями выскакивали из-под всех внуковских кустов, Голос одной из них был столь же неотличим от Любочкиного, как голос сестры. «Сегодня исполнилось семьдесят лет со дня рождения народной артистки СССР Любови Петровны Орловой, широка страна моя родная, много в ней всего, всего».

До ее семьдесят третьего дня рождения оставалось всего пять дней.

Было еще темно, когда он входил в больницу, в палату, — не изменяя себе, галантно раскланивался с врачом и сиделкой.

Орлова открыла глаза, спокойно, без выражения взглянув на вошедшего.

— Как вы долго…

Это был единственный настоящий упрек за всю их жизнь.

Больше он от нее уже ничего не услышал.

Больше ничего и не было.

Она уже не приходила в себя. Кома наступила через несколько часов. Было 23 января 1974 года, день рождения Гриши; в этот день во Внуково еще пахло Новым годом — той особой домовитой смесью хвои, мандаринов и снега, непревзойденный рецепт которой утрачивается со временем.

Был еще один вечер. И еще один обратный путь. Потом ночь. Александров ждал звонка, но его не было. Проснувшись, он позвонил в больницу, изменений быть не могло.

Ему говорили — отдохните как следует, выспитесь, вам это нужно.

Его все укладывали и укладывали спать.

Был день рождения Любочкиной племянницы, Нонны

Сергеевны.

Он сел обедать, когда раздался звонок. Положил трубку. Потом отошел к окну. В сгущавшихся сумерках еще различался сквер — послепраздничный и оттого пустоватый. В окнах зажигали свет, и снег приобретал землистый оттенок. Ну, вот и все. Плохо одетые пешеходы напоминали запятые и скобки. Машина ждала внизу. Пиджак на стуле. Все было кончено.

Смерть постаралась отомстить. В гроб она положила скверную копию Орловой. То ли за то, что при жизни та ускользала от ее старческого оскала, то ли просто потому, что возле орудовали сомнительные помощники, — все было плохо, очень плохо.

Принесли какие-то ужасные парики. Их необходимо было подстричь, привести в порядок — сделать это было непросто. Гримеры работали.

Был некролог, подписанный первыми лицами государства, были ордена на подушечках, и был гроб, установленный на сцене Театра Моссовета. Все было как в театре, все было как в жизни, и как бывает после нее.

Речи, венки, «устремившиеся москвичи и гости столицы».

Большой, перевязанный лентой портрет.

Подошла Марецкая, очень долго стояла, внимательно и спокойно глядя на восковое лицо, на гроб, поверх гроба, куда-то в ту сторону, где оказалась спустя три года, в 1978-м.

Завадский, Плятт и — Фу-у-фа — этот продленный, рыдающий, оплакивающий разом все жизни звук.

Каждый думал о НЕЙ, каждый думал о себе. Никому из них не осталось больше девяти лет.

Потом было Новодевичье. Александров распорядился не открывать гроб. Он понимал, он не хотел, чтобы ее видели без той победительной женственной маски, которую Орлова единственный раз не успела взять с собой в дорогу.

Он понимал, что большего сделать для нее уже не мог. Он не хотел, чтобы ее видели такой.

Потому что такой она не была никогда.

Потому что быть такой Любочка бы себе никогда не позволила.

Ей было семьдесят три. Она не слишком скрывала свой возраст.

Ее хоронили 29 января 1975-го. Это был день ее рождения.

Глава 18

В детстве меня всегда интересовало то, что следует по окончании истории. Эффектные, вызывающие хохот концовки анекдотов, семейных рассказов, завершаемых ударной фразой, — все это очень здорово, но хотелось знать, что же случилось потом: с классическим любовником, Петькой или там каким-нибудь майором Прониным — любым персонажем, своевременно покидающим освещенную часть сцены.

Потом это прошло. Потом стало ясно, что за пределами анекдота может быть лишь следующий анекдот, а за одной историей — другая, желательно не менее законченная. Возможно, избавление от этой детской дотошности произошло потому, что хронологически почти совпало с известием (а это было именно известие, — шестилетнему тогда автору сообщил об этом его дед на дачной прогулке, — а он возьми и поверь) о том, что все, рано или поздно, умрут, и даже, как это ни прискорбно, он — шестилетний слушатель. Надо сказать, что дед вскоре добросовестно подтвердил сказанное собственным уходом, — как тут было не поверить? После этого происшествия «истории с продолжением» отчасти потеряли свою актуальность. А желание взглянуть за границы повествования отзывались легким, но вполне отчетливым испугом: стоит ли? Зачем лезть в ту область, где последняя фраза рифмуется с сообщением любимого и покойного родственника, конец текста с дедовой фотографией с черно-красной лентой. Все это не так темно, как может показаться на первый взгляд. Позднее автор имел неоднократную возможность проверить, что возвращение к уже отработанным сюжетам жизни не приносит ничего, кроме разочарований и скуки. Истории, книги и жизни желательно заканчивать вовремя, то есть в точке наивысшего к ним внимания и интереса. Нелеп тот рассказчик, что продолжает тянуть свою повесть, когда вокруг уже начались осыпи — переглядки, потом смешки, — кто-то уже вышел в другую комнату. Грустна жизнь, перешедшая пределы собственной судьбы.

Обо всем этом можно было бы лишний раз и не говорить, если б на свете существовало достаточное количество идеально законченных жизней. К сожалению или к счастью, мы имеем дело с куда большим количеством вполне законченных книг.

За типографской точкой сплошь и рядом следует запятая расширенных комментариев, сносок, старческого брюзжания и раздражения — всего того, что часто сопровождает выпуск книжки, населенной еще недавно действовавшими (а в некоторых

случаях и продолжающими действовать) персонажами. Финальная фраза далеко не всегда совпадает с последним вздохом. Тут ничего не поделаешь (точнее, не попишешь).

А потому еще несколько слов.

Когда-то, казалось, это никуда не уйдет: сиреневая, лиловатая седина, покер, привычное сочетание имен — Вероника, Нина, Ирина, полоса света из комнаты. Я недолго застал все это, очень недолго, воспринимая привычным, неотменимым фоном. Потом этот фон стал, выцветать, лилово-сиреневое вытеснялось серо-защитными тонами времени. Остался лишь субботний маршрут от Тверской — переулками — до Южинского, — никогда не закрываемая дверь на втором этаже.

— Кто это? — в своей полурыдающей тональности спрашивала Раневская отца. Он отвечал.

— Ты один?

— С сыном, Фуфочка.

Сын был стеснителен и неразговорчив. Временами до неучтивости.

— Что тебе подарить на день рождения? — спрашивала его Раневская, приводя в такой ступор, что выход из него оборачивался довольно неуместной говорливостью.

— Что? Да вроде все есть… Вот велосипед…

Зависала ужасная пауза — было видно, как глаза Раневской темнеют, темнеют, гаснут.

— Ну, велосипед, мой милый, я тебе подарить пока не могу.

И как потом хотелось «исправиться», объяснить, почему выговарилась эта велосипедная галиматья.

— Погладьте моего Мальчика, видите, как он смотрит на вас.

Гуляние с лупоглазым, почти совершенно слепым псом Мальчиком на Патриарших. Ряды скамеечных сидельцев — в основном старух, синхронно поворачивавших головы вслед. Одна из них, собравшись С духом, обратилась в такой интересной редакции:

— Извините за скромность, вы Раневская?

— Нет, я зубной врач, — не мешкая ни секунды, ответила Фаина Георгиевна.

— Благодарю, — сказала скромница, но разговор не прекращался. Речь зашла о возрасте. Старушка рассыпалась в сомнительных комплиментах.

— Простите за интерес, сколько вам лет, если это не секрет, конечно?

— Какой ж это секрет, милочка, — вдруг забыв о прежней доходной профессии, возмущенно проговорила Раневская, — об

этом знает вся страна!

После этого эскиза с широко популярным «стоматологом» я становился свидетелем еще нескольких чудесных миниатюр, но, понемногу взрослея и отдавая отчет в том, кого именно удалось мне застать в живых, поклялся никогда не писать, не упоминать ни словом про эти семейные фрагменты.

Надеюсь, это единственное не сдержанное мною слово.

Позднее, во Внуково, мне показали и прутовский участок с каким-то отстроенным замком, и музыкальный орешник имени «Фуфы» — самой Раневской уже девять лет как не было в живых.

Овраг, дубовая рощица, внуковские улицы, взятые в сплошные скобки заборов, едва различимые с дороги мемориальные домики — все, или почти все сохранилось, но какой-то ущерб чувствовался в этой в общем чудесной местности уже тогда. Это был ущерб времени, старости, прошедшей и невозвратной жизни. Современные дополнения угрюмых крепостей только усиливали это ощущение. Почти все из тех, с кого начинался этот поселок, умерли. Времени свойственно разделять. Движение от общего к частному сказывалось тут с топографической наглядностью: единые некогда гектары стараниями сородичей делились на суверенные сотки. За общими заборами шла напряженная дипломатическая работа, налаживание или разрыв связей — высылались ноты или приветствия, периоды холодной войны плавно сменялись потеплением геополитической ситуации в целом. Все было, как везде, с поправкой на прошлые масштабы и чужие заслуги.

А потом нам показали место возле забора, где одно время находили Любочкины записки, открытки, письма и даже один из ее карандашных портретов.

Все это, размокая, валялось в траве — как отработанные черновики, как отслужившая рухлядь, как самого последнего разбора ветошь, не поместившаяся в отдаленнейшем углу давно прогнившего сарая.

Что все это значило? Всего-навсего то, что пришли другие люди, которым как-то очень по-своему надо было устраивать свою жизнь, в контуры которой Любочка не помещалась и поместиться не могла.

«Я храню каждую его записочку. А он, наверное, нет».

В этом месте текста мне очень не хватает ее голоса, ее внятной отчетливой фразы, традиционного обращения:

«Милый Гриша…» Или «Дорогой Григорий Васильевич…»

Как выяснилось, его хватило ненадолго. По крайней мере в том виде, в каком она его знала.

Она была еще жива, когда однажды, возвращаясь от нее из больницы, он предложил подвезти одну из театральных знакомых Орловой, пришедшую ее навестить.

«Только, если позволите, сначала заедем во Внуково, — попросил Григорий Васильевич, — ко мне с минуты на минуту должен явиться редактор».

Путешествие было приятным. Во Внукове Александров предложил посмотреть дачу, никуда не торопясь, провел по участку, потом сварил кофе. Пунктуальный редактор все не являлся, не сообщая при этом о причинах своего несомненно уважительного отсутствия, Григорий Васильевич что-то рассказывал, вспоминал, напрочь забыв о той единственной причине, по которой гостья оказалась в его жилище.

После смерти Орловой он недолго оставался в нем в одиночестве. Мы уже достаточно поговорили о бессмысленности послесловий в завершенных историях — разочаровании и скуке. Достаточно сказать, что женщина, взявшая под опеку (в самом буквальном смысле) его немощь, представляла собой тип, строго — я бы даже сказал идеально — противоположный Любочкиному.

Это выражаясь осторожно. На самом деле при жизни Орловой она не могла переступить порог того дома, в котором стада потом хозяйкой. Звали ее Галина (фрикативное «г» в выговоре способно дать представление об этом бронебойном характере). Будучи женой сына Александрова — Дугласа, она столь ярко проявляла этот характер, что с определенного времени не могла появляться ни во Внуково, ни на Бронной. Это было Любочкино условие мужу. Она и не появлялась. А спустя год после смерти Орловой, в один из своих приездов к отцу, Дуглас упал на внуковской тропинке к дому. Эта скоропостижная смерть (разрыв сердца) подвигла решительную вдову к стремительным действиям. Вскоре она стала женой рассыпавшегося на глазах Александрова, вступив во все полагающиеся ей по статусу права.

Нет, она ухаживала за стариком, как могла, конечно, ухаживала. Говорили, он был доволен.

Скажем так: старость Григория Васильевича была устроена в той же мере, в какой и жизнь тех персонажей, которые сумели этой старостью воспользоваться.

Только вдруг выяснилось, что Любочкины записки — встревоженные и пустяковые, ее пришпоривание, отчаянная борьба за тот выдуманный ею образ золотоволосого небожителя, не способного сосредоточиться на приготовлении яичницы с помидорами, — и были той формой, что поддерживала Гришин организм (не душу — оставим ее в покое) в пристойном состоянии, становым хребтом, придававшим пейзажу его жизни

вполне живописный, экскурсионный вид.

Когда он рухнул, начались осыпи.

Все просело, посыпалось — осанка, речь, память, картинки прошлого, тоска об ушедшем, о ней, и, сидя в едкой пыли, поднятой этим разрушением, он тихо-тихо, по словцу надиктовывал воспоминания для Политиздата:

> Новое солнце взошло над Россией великая октябрьская социалистическая революция ознаменовала начало коренного изменения всех сторон жизни нашей родины это коснулось и духовной области культуры в том числе и искусства и большевицкая партия не мешкая пустила по новым путям дело просвещения народа развернула невиданное беспрецедентное культурное строительство выдвинула задачу сделать образование всеобщим и все накопленные веками богатства культуры, которые необходимо иметь в виду когда придет редактор, чтобы вычистить весь этот вздор и добавить свой — еще больший.

Редактор действительно приходил.

Воспоминания опубликовали. У него там даже о Любочке не нашлось ни одного живого слова. Жена, что ли, запрещала или просто все уже было безразлично — какая разница.

А потом его разморозили. Словно какая-то холодильная установка, поддерживавшая температуру его сознания в любочкином режиме, отключилась — и все разъехалось, вывалилось, потекло. Через два года он уже никого не узнавал.

— А где же Вася? — спросил он вскоре после смерти своего сына.

Ему сообщили, что Вася (Дуглас) отправился в магазин за хлебом.

Этим ответом он удовлетворился до конца своих дней.

Когда я пытаюсь представить себе бесконечность, то вижу фигуру человека, все топающего в какое-то сельпо под безнадежно темными небесами — деловито, размеренно, чуть сурово.

Любочка снилась ему то в роли Периколы, то миньеры — опечатки сознания характерны для всякого умирающего, сколь бы растянутым процесс не оказался. Он что-то записывал, вспоминал, надиктовывал, узнавал Любочкину племянницу Машу, каких-то других людей, опутанных проводами, — чтобы записать Александрова для радиопередачи об Орловой, его ненадолго вернули к жизни, или, наоборот — к тому сну, который он за нее принимал.

В этом сне он еще успел набросать «сценарий» фильма, который задумал сразу после смерти жены. Он должен был называться «Любовь… любовь». Когда этот сценарий прочли в мосфильмовском объединении, которое он когда-то возглавлял, стало ясно, что надо писать новый. Это было несколько десятков нераспространенных предложений, не связанных ничем, кроме очевидно проявлявшегося желания новой супруги получить причитающиеся патриарху деньги. Распоряжалась она решительно: авторами сценария должны быть только Александровы — старший Григорий Васильевич и внук Гриша — молодой человек, не обремененный каким-либо даром, кроме умения удобно и тихо пожить. На фильм его устроили вторым режиссером — тот, кто хоть немного знаком с кино, знает, какая эта адская должность. Внук появлялся на картине с видом случайного гостя. Когда от него требовалось что-то сделать, он спрашивал: «А как туда пройти?» или «Что мне нужно сказать?» Режиссер фильма Елена Михайлова (в титрах она потом значилась как сорежиссер, хотя все знали, что она работала даже не за двоих, а за всех Александровых, вместе взятых) ночами составляла рабочие планы и привозила их супруге. Когда Льва Николаева уговорили написать текст к фильму, Галина Васильевна устроила скандал: никаких соавторов, только Григорий Васильевич и Гришенька. Сказала, что старший Александров все сделает сам — надо только забрать его из больницы, где он к тому времени почти постоянно находился.

Его уже привозили из больницы на просмотр отснятой картины. Возле просмотрового зала он, ведомый под руки, встретил Райзмана и не сразу узнал его, хотел назвать по имени, но забыл — ему подсказали. «Ах, Юлик, Юлик…» — пролепетал старик и тихо пошел мимо.

Он смотрел фильм, автором которого значился, не шевелясь, по-детски сложив на груди руки, — невозможно было понять, чувствует ли он что-нибудь, или просто смертельно и бессмысленно устал от всей этой невыносимой суеты.

Картина ему понравилась. Он встал, поклонился, сказал: «Спасибо Лене (Михайловой. — *Д. Щ.*), спасибо группе». Потом поставил подпись, необходимую для озвучания фильма. Его подпись требовалась на каждом этапе работы. Теперь она нужна была для того, чтобы текст, написанный Николаевым, вошел в картину.

«Никаких других текстов, — еще раз заявила супруга, — он сам все запишет!»

За один день требовалось написать текстовой объем, равный полнометражному фильму. Не всякий пышущий здоровьем

трудоголик отважился бы на такое. А тут речь шла о 82-летнем старике, специально для этого вывозимом на один день из больницы.

Во Внуково к нему поехала Михайлова и молоденький звуковик. Никто из руководства, хорошо осведомленного о нравах решительной супруги, не отважился на это путешествие. На даче их уже ждали Александровы в полном составе.

— Начинайте, — сказала хозяйка и ушла делать чай.

Включили магнитофон. Задали первый вопрос — о первом фильме, о начале работы в кино…

— Когда… в 953-м году мы приступили к… съемкам «Веселых ребят», — робко начал Григорий Васильевич.

— Дед! Идиот! Какой 53-й! — заорал внук, отягощенный функциями посредника, — давай вспоминай правильно!

В таком духе работа продолжалась еще пару часов.

Потом был худсовет на студии. Во время прослушивания записи все отворачивались и прятали друг от друга лица. Было решено выцыганить из супруги подпись любыми средствами. С Александровским текстом фильм выпускать было невозможно.

Галину Васильевну уверяли, что все причитающиеся деньги она безусловно получит.

«Хотите я встану перед вами на колени?» — спрашивал редактор, нежно заглядывая в глаза непримиримой даме.

Нет, она не хотела.

Буквально в этот момент раздался звонок из больницы. Сказали: «Все… Григорий Васильевич умер».

Подпись, необходимую для того, чтобы довести до конца картину, являвшуюся памятником Александрову и Орловой, дважды вдова все же поставила.[2]

Любочке, впрочем, она смогла отомстить по-своему.

Человек, проживший с Орловой больше сорока лет, лег в другую могилу. Смерть в лице этой дамы постаралась разъединить Любу и Гришу хотя бы на Новодевичьем.

Плебейское рыльце этой смерти Орлова, к счастью, не увидела.

Многое она уже не увидела, не застала, не смогла разделить.

Женская «рифма», посмертно связавшая сестер, отозвалась и в галерее славных внуковских домработниц, одна из которых стала хозяйкой дома Нонны Петровны.

Потом был ремонт в квартире на Бронной, затеянный внуком Григория Васильевича: выброшенные рукописи, фотографии, письма, в которых — удивляясь и комментируя, — рылись рабочие — честные, горластые люди, малокомпетентные, очевидно, в коммерческих тонкостях: что-то не слышно, что б кто-

то сумел воспользоваться предоставленным материалом.

И тут, помню, мне стало обидно. И не за Любочку только, а как-то за все сразу. Ведь я это уже проходил, видел, читал. Воспоминания, написанные домработницами, предисловия — забывчивыми внуками, и опровержения — различными литературными дамами.

Удовлетворение тем, что обида эта смогла принять деятельные формы, несколько подпорчено ощущением оставшихся пустот в биографии интересующего вас лица. Что делать! Орлова принадлежала к тем характерам, которым претит дополнительная подсветка собственной жизни. Светобоязнь вряд ли бывает случайной.

Что до обид, то это, конечно, не более чем обратная сторона благодарности. Первая легко обращается во вторую, когда рядом оказываются люди, способные прийти на помощь собственными воспоминаниями.

Благодарю персонажей этой книги, участвовавших в ее создании всеми посильными способами: Н. Ю. Голикову, Н. С. Голикову, А. Л. Молчадскую, В. И. Санеева, Б. В. Иванова, А. В. Щеглова, И. И. Квитинскую.

Особая благодарность тем, кто не мешал ее написанию.

И все же, главная — как водится — той, что при всех своих орденах, регалиях, миражах и могуществе, как титула, удостоилась этого полудомашнего прозвища: Любочка.

Роли Л. П. Орловой в кино

«ПЕСНЬ О БАБЕ АЛЕНЕ» («ЛЮБОВЬ АЛЕНЫ») — 1933 г. Москинокомбинат.

Эллен Гетвуд — эпизод. (Дебют в кино).

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ» — 1934 г. Москинокомбинат.

Сценарий — В. Строева, Г. Рошаль. Реж. — Г. Рошаль.

Роль Грушеньки.

В других ролях: Б. Добронравов.

«ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА» — 1934 г.

Москинокомбинат.

Сценарий — В. Масс, Н. Эрдман, Г. Александров. Оператор В. Нильсен. Художник А. Уткин.

Композитор И. Дунаевский. Текст песен — В. Лебедев-Кумач.

Л. Орлова — роль Анюты.

В других ролях: Л. Утесов, М. Стрелкова, Е. Тяпкина, Ф. Курихин, Г. Арнольд, Р. Эрдман, коллектив джаза Л. Утесова.

«ЦИРК» — 1936 г.

«Мосфильм». Сценарист и режиссер Г. Александров. Оператор — В. Нильсен, Б. Петров. Художник Г. Гривцов. Композитор И. Дунаевский.

Текст песен В. Лебедев-Кумач.

Л. Орлова — роль Марион Диксон.

В других ролях: С. Столяров, П. Массальский, Е. Мельникова, В. Володин, А. Комиссаров, Ф. Курихин, С. Антимонов, Н. Отто, А. Панова, Б. Картлин, М. Цибульский, Джим Паттерсон.

В эпизоде «Колыбельная»: С. Михоэлс, П. Герага, Л. Свердлин, В. Канделаки, В. Родд, Н. Высоцкая.

«НАШ ЦИРК» — 1936 г.

(2 части). «Мосфильм».

Сценарий — И. Симков, режиссер Г. Александров.

Оператор Б. Петров. Композитор И. Дунаевский.

Номер «Полет на Луну» — Л. Орлова, П. Массальский.

В других ролях: С. Антимонов, Н. Отто, укротитель львов Б. Эдер, дрессировщик В. Дуров.

«ВОЛГА-ВОЛГА» — 1938 г.

Сценарий — М. Вольпин, Н. Эрдман, Г. Александров.

Режиссер Г. Александров. Оператор — Б. Петров.

Художник Г. Гривцов. Композитор И. Дунаевский.

Текст песен В. Лебедев-Кумач.

Л. Орлова — роль Стрелки.

В других ролях: И. Ильинский, П. Оленев, В. Володин, А. Тутышкин, С. Антимонов, М. Миронова, Н. Кондратьев, А. Долинин, В. Санаев, И. Чувелев, Толя Шалаев.

«ОШИБКА ИНЖЕНЕРА КОЧИНА» — 1939 г.

«Мосфильм».

Сценарий — Ю. Олеша, А. Мачерет (по мотивам пьесы братьев Тур и Шейниса «Очная ставка»).

Режиссер А. Мачерет.

Л. Орлова — роль Ксении Лебедевой.

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ» — 1940 г.

«Мосфильм».

Сценарий — В. Ардов, Г. Александров.

Режиссер Г. Александров.

Л. Орлова — роль Тани Морозовой В других ролях Б. Самойлов, Е. Тяпкина, В. Володин.

«ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ» — 1941 г.

«Мосфильм».

Сценарий — Г. Рошаль (по роману М. Горького).

Л. Орлова — роль Паулы Менотти.

«БОЕВОЙ КИНОСБОРНИК № 4» — 1941 г. «Мосфильм», «Союздетфильм».

Авторы конферанса А. Раскин, М. Слободский, Г, Александров.

Режиссер Г. Александров.

Оператор Б. Петров.

Художник Л. Блатов.

Композитор В. Мурадели.

В главной роли — Л. Орлова.

«ОДНА СЕМЬЯ» — 1941 г.

Бакинская киностудия.

Сценарий — М. Вейстрем, И. Прут.

Режиссер Г. Александров.

Оператор П. Лебешев, А. Измайлов.

Художники Ю. Швец, И. Власов, А. Атакшиев. Композитор К. Караев.

В ролях: Л. Орлова, М. Жариков, О. Жаков.

«ВЕСНА» — 1947 г.
«Мосфильм».
Сценарий — Г. Александров, А. Раскин, М. Слободский.
Режиссер Г. Александров.
Оператор Ю. Екельчик.
Художники К. Ефимов, В. Каплуновский.
Композитор И. Дунаевский.
Л. Орлова — в роли Шатровой, Никитиной.
В других ролях: Н. Черкасов, Ф. Раневская, Е. Плятт, Р. Зеленая, М. Сидоркин, Н. Коновалов, В. Зайчиков, Б. Петкер, Т. Гурецкая, Г. Жуковская, В. Журавлев, А. Консовский, Б. Свобода, В. Телегина и другие.

«ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ» — 1949 г.
«Мосфильм».
Сценарий — братья Тур, Л. Шейнин.
Режиссер Г. Александров.
Оператор Э. Тиссэ.
Художник А. Уткин.
Композитор Д. Шостакович.
Текст песен В. Лебедев-Кумач, Е. Долматовский.
Л. Орлова — роль Джанет Шервуд.
В других ролях: В. Давыдов, Б. Андреев, К. Пассонов, М. Названов, И. Любезнов, Ф. Раневская, Э. Гарин, В. Владиславский, Ю. Юровский, Г. Юдин, Л. Сухаревская и другие.

«МУСОРГСКИЙ» — 1950 г.
«Мосфильм».
Режиссер — Г. Рошаль.
Л. Орлова — роль Платоновой.

«КОМПОЗИТОР ГЛИНКА» — 1952 г.
«Мосфильм».
Сценарий — П. Павленко, Н. Тренева, Г. Александров. Оператор Э. Тиссэ.
Художник А. Уткин.
Муз. оформление Щербачев, В. Шебалин.
Л. Орлова — роль Людмилы Ивановны, сестры композитора.
В ролях: В. Смирнов, Л. Дурасов, Ю. Любимов, Г. Вицин.

«РУССКИЙ СУВЕНИР» — 1960 г.
«Мосфильм».

Сценарист и режиссер Г. Александров.
Оператор Г. Айзенберг.
Художники М. Богданов, Г. Мясников.
Композитор К. Молчанов.
Текст песен Е. Долматовский.
Л. Орлова — роль Варвары Комаровой.
В ролях: Э. Гарин, А. Попов, П. Кадочников, Э. Быстрицкая и другие.

«СКВОРЕЦ И ЛИРА» — 1974 г.
«Мосфильм».
Сценарий и режиссер Г. Александров.
Л. Орлова — роль Людмилы Грековой.
(Фильм незавершен).

Роли Л. П. Орловой в театре им. Моссовета

«РУССКИЙ ВОПРОС» — 1949 г.
К. Симонов.
Режиссура — Ю. Завадский, И. Анисимова-Вульф. Л. Орлова — роль Джесси.

«СОМОВ И ДРУГИЕ» — 1953 г.
М. Горький.
Реж. — И. Анисимова-Вульф.
Л. Орлова — роль Лидии.

«ЛИЗЗИ МАК-КЕЙ» — 1955 г.
Ж.-П. Сартр.
Реж. И. Анисимова-Вульф, Г. Александров.
Л. Орлова — заглавная роль.

«НОРА» — 1958 г.
Г. Ибсен.
Реж. И Анисимова-Вульф.
Л. Орлова — заглавная роль.

«МИЛЫЙ ЛЖЕЦ» — 1963 г.
Д. Килти.
Реж. Александров.
Л. Орлова — роль мисс Пат.

«СТРАННАЯ МИССИС СЭВИДЖ» — 1972 г. (ввод).
Дж. Патрик.
Реж. Варпаховский (работой с Орловой занималась Н. Молчадская).
Л. Орлова — роль миссис Сэвидж. (Последняя роль в театре.)

В работе использованы материалы, предоставленные сотрудниками музея РГАЛИ, Российского киноцентра, исследования В. Н. Санаева, а также книги Г. В. Александрова «Эпоха кино», И. Фролова «Григорий Александров», А. В. Щеглова «О Фаине Георгиевне Раневской», «Ирина Вульф и современники».

В книге рассказывается о яркой судьбе одной из «звезд» советского киноэкрана — Любови Орловой, которая много лет была олицетворением счастья и успехов «великой эпохи».

Оказывается, этой блистательной актрисе многим пришлось пожертвовать в жизни и дорого заплатить за свою карьеру. Очень часто за ослепительной улыбкой скрывались боль и разочарование.

notes

Примечания

1

Эта неожиданная «ломоносовская» перекличка интересна тем более, что не все так просто обстоит с самим Михайло Васильевичем. Дело в том, что его отец был первым из поморов, кто построил судно новейшей формации, водоизмещением свыше 200 тонн — по тем временам очень и очень большой корабль. Соорудив оный, Василий получил права на вождение судна, чем не преминул воспользоваться. Права на вождение (вплоть до октября 1917) давали патент на звание мичмана. В свою очередь при Петре I, который не мог не знать об этом достижении поморского корабела, присвоение мичманского звания автоматически сопровождалось дарованием потомственного дворянского звания. Ломоносовы были достаточно богатыми промышленниками («промышленники» — это не заводские трубы и злые рабочие у запертых ворот), они ходили на ПРОМЫСЕЛ, у них имелась целая флотилия. Ссора Михайло Васильевича с отцом, скорее всего, не имела отношения к получению дворянского звания — старик требовал от сына, чтобы тот принял дела его «фирмы». Сын рассудил иначе. Что из этого вышло, известно всем: легенда о лапотном самородке в равной степени устраивала и царское, и советское начальство.

2

Фильм потом получил приз на фестивале в Киеве. И было много недоумений по поводу формулировки: «за создание памятника…» Получалось, что Александров, являвшийся автором сценария, создавал памятник самому себе. Были там и фразы, которые человек в здравом уме не мог написать, даже страдая запущенной формой нарциссизма: «Как красив был Александров! Он был красив, как бог».